Il Teatro di Ugo Foscolo

UGO FOSCOLO.

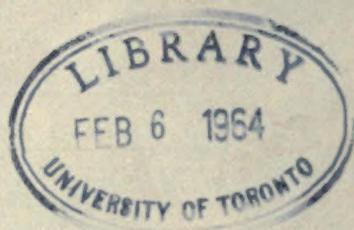
(Dal ritratto che fu del signor John Murray, primo editore della « Ricciarda »).

EZIO FLORI

IL TEATRO DI UGO FOSCOLO

Con prefazione di MICHELE SCHERILLO

Strenna a beneficio del Pio Istituto dei Rachitici in Milano

BIELLA
Premiata Tipografia e Litografia G. Amosso
1907.

PREFAZIONE

Pochi, assai pochi, sanno, a Milano, che cosa stupenda sia l'Istituto dei Rachitici, e quale cosa, più stupenda ancora, esso sarà di qui a qualche mese. Anch'io, prima di visitarlo, pensavo, da quanto ne avevo sentito dire, che si trattasse, sì, d'un bell'edificio, circondato magari di piante, dove fossero ricoverati, con tutte le esigenze dell'igiene, tanti poveri bambini del nostro popolo malamente conciati dall'orribile male, e vi fossero curati e operati secondo i sistemi più recenti della ortopedia. Giungevo anche ad immaginare, con la mia fantasia di profano, che vi dovesse essere una bella palestra ginnastica; e anche dei nuovi apparecchi per la inspezione e la fotografia col radio. Ma quel che ho visto con gli occhi della fronte ha di molto superato quello che credevo vedere con l'occhio della mente: la mia povera « fantasia » d'uomo di lettere s'è rivelata « bassa a tanta altezza ».

E « non è maraviglia », potrei continuare con Dante: e non me n'incresce. Dinanzi allo spettacolo di ciò che la scienza, il buonvolere, l'energia, la costanza e la pertinacia del carattere possono operare; allo spettacolo di ciò che la larga ed inesauribile beneficenza d'una città ricca e prosperosa, la quale non si mostra mai sorda quando le si domanda

di soccorrere le tante sventure che travagliano questa nostra povera umanità, possa produrre se messa a disposizione d'una mente dotta e perspicace di scienziato: l'anima si sente ineffabilmente confortata e risollevata.

La posizione stessa dell'Istituto è, come oggi si direbbe, suggestiva. Per giungervi, bisogna percorrere in tutta la sua lunghezza quella angusta e serpeggiante stradetta di San Calimero, ch'è scavata come un solco profondo fra due alte e squallide muraglie di cinta. Non un passante, mai, in quella strada silenziosa, che si direbbe del lontano suburbio, mentre è tutta nella vecchia cerchia dei Bastioni. Ma non appena s'oltrepassa il cancello dell'Istituto, ecco tutt'intorno una serie di palazzine, quale più, quale meno elegante: questo è il primitivo Istituto, con davanti, quasi vigile sentinella, il busto del fondatore, dottor Gaetano Pini; quello di fronte è il padiglione Corti, e nelle aiuole che lo fronteggiano s'erge il busto del povero dottor Panzeri; di lato, a sinistra di chi entra, è il padiglione Regazzoni, ora tutto adibito ad ambulatorio e a infermeria di transito; a destra, il padiglione Frizzi; più in dietro, l'asilo Eugenia Mylius e il magnifico padiglione pei solventi, con le due palestre, ancora in costruzione, per la educazione fisica; in fondo, la Casa di lavoro per gli storpi ed i mutilati, anch'essa non del tutto ultimata, sorta per la munifica elargizione dell'illustre presidente attuale del Consiglio d'Amministrazione, on. Pietro Carmine, in memoria della sua consorte Sofia Speroni; e in un angolo,

verso via Quadronno, il piccolo padiglione d'isolamento, che potrà essere aperto nei primi giorni del nuovo anno.

È una piccola e linda città di piccola gente e di adulti, a cui la natura fu matrigna o la sorte avversa, ma benigna e soccorritrice la scienza e la carità fraterna. E percorrendo quei viali, quegli aerati ambulatorii, quelle ampie aule fiancheggiate da quegli strumenti, non già di tortura, *ma di* drittura: *attraversando quelle sale operatorie, dove tutto è ordinato e disposto secondo le più recenti norme dell'igiene; dando un'occhiata a quelle infermerie, a quella scuola dei poveri figli del popolo, nati o divenuti rachitici, ognuno sdraiato o seduto sulla propria scranna, a quel minuscolo loro refettorio e a quelle vasche da bagno: vien fatto di mormorare i mirabili versi del grande Recanatese — le cui sventure non una sola volta tornano a mente in questo luogo di sventurati! — inneggianti alla solidarietà umana nel dolore. Chi non ricorda, nella* Ginestra?

> *Nobil natura è quella*

che

> *Tutti fra sè confederati estima*
> *Gli uomini, e tutti abbraccia*
> *Con vero amor, porgendo*
> *Valida e pronta ed aspettando aita*
> *Negli alterni perigli e nelle angosce*
> *Della guerra comune.*

Non ho la competenza necessaria per entrare qui nei particolari di questa istituzione così varia e multiforme. Ma

vorrei mi si permettesse di richiamare l'attenzione dei lettori di questa Strenna, *che mi auguro numerosissimi, sul nuovo padiglione che s'inaugurerà nel prossimo anno, la* Casa di lavoro per gli storpii, paralitici e mutilati: *e sulla palestra per l'*educazione fisica dei giovanetti, *i quali mostrino, o lascino sospettare, tendenze alla rachitide o alle* ***deformazioni.***

Per buona fortuna, nelle scienze fisiche non è penetrata quella strana aberrazione che ha intristita la nostra politica degli ultimi decennii: reprimere e non prevenire. Il reprimere suppone già che il male sia avvenuto; ed è invece evidente che ciò che tutti dovremmo desiderare, così nel mondo fisico come nel mondo morale, sarebbe che il male non trovasse le condizioni opportune per manifestarsi, o almeno per ingrandire e prosperare. Gli sforzi che fa la scienza per raddrizzare il tronco deforme sono senza dubbio mirabili, e i risultati che ottiene grandissimi, e molte volte insperati: ma meglio accette tornerebbero le sue benemerenze se, nel momento opportuno, quando cioè la pianticella uomo è ancora più docile ad assecondare le cure del destro agricoltore, essa, con esercizii acconci, impedisse al giovane tronco di deviare e deformarsi. È da sperare che una educazione fisica, oculata e razionale, riduca via via presso che a nulla le deformazioni che si acquisiscono, e corregga o renda meno gravi quelle congenite. E questo risultato varrebbe certo, socialmente, molto meglio di quello, scientificamente più abbagliante,

d'una tardiva operazione chirurgica, per quanto ardimentosa e fortunata.

All'ottimo e infaticabile dottor Riccardo Galeazzi, cui si deve anche quest'altra idea geniale ed umanitaria, vada l'augurio che il nuovo istituto di educazione fisica maturi quei frutti ch'egli se ne ripromette, e che i lieti successi che coronano le sue operazioni ortopediche sorridano anche alle sue cure preventive.

La Casa di lavoro, *ch'è stata possibile costruire mercè la illuminata beneficenza dell'uomo insigne che ora presiede l'Istituto, risponde a un intento altamente sociale. « Il bambino storpio o mutilato », riferiva il Galeazzi al IV Congresso internazionale d'assistenza pubblica e privata, tenutosi in Milano nel maggio del 1906, « per il suo stato pietoso che lo rende così bisognevole d'aiuto, è fatto oggetto nella infanzia a cure speciali per parte della famiglia. Venuta l'epoca della scuola, e con essa compiendo il primo passo nella vita, egli non trova più nella gioventù coetanea quella misericordia e quell'appoggio che ha sempre avuto dalla famiglia; abbandonato e lasciato in disparte, soffre della turbolenza e della gaiezza dei compagni, a cui non può partecipare, e cade in un isolamento che è la prima origine di un'amarezza che prende profonde radici nell'animo dello storpio e ne modifica precocemente il carattere. Finita l'epoca*

della scuola », continuava il Galeazzi, « il ragazzo storpio o povero dovrebbe imparare un mestiere; ma qui gli ostacoli e le difficoltà si fanno anche più gravi: il difetto fisico impedisce spesso che egli venga utilizzato, poichè l'officina, il negozio, l'industria possono soltanto applicare l'individuo sano e capace di lavorare e produrre, per cui gli viene spesso chiusa la via del tirocinio professionale. Benchè di questi derelitti soltanto il quattro o il cinque per cento sia deficiente d'intelligenza, un quinto rimane analfabeta, e due terzi soltanto riescono a provvedere alla meglio al proprio sostentamento ».

Le cifre sono di una eloquenza spaventosa. In Italia, gli storpii, che non sono in grado di provvedere alla propria esistenza, sommano a cinquantaquattromila e cinquecento!

« Poveri, respinti dalle case di lavoro, lo storpio e il mutilato, fatti vagabondi, cercano per lo più i mezzi di sussistenza nella questua professionale, legalizzata dalla loro miseria fisica, ed in massima parte trascorrono la loro esistenza nei ricoveri di mendicità ». E tutto ciò inasprisce il loro carattere, deforma anche questo; così che codesti derelitti covano un odio non sempre represso contro la società, e si lasciano spesso andare ad atti brutali e violenti. La educazione insufficiente non vale a reprimere l'impulso rancoroso.

A evitare una tanta iattura sociale, il miglior rimedio parve, prima che altrove, in Germania, la scuola professio-

nale esclusivamente per gli storpii. Un primo istituto di tal genere sorse a Monaco di Baviera nel 1832; poi via via ne sorsero altri a Stuttgart e a Ludwigsburg, a Potsdam, a Dresda, a Magdeburg. L'ottimo risultato invogliò le altre nazioni a imitare la Germania; e a Copenhagen fu fondato un grandioso istituto per gli storpii dal famoso pastore Knudsen; e cinque ne furono fondati nella Svezia e nella Norvegia, uno a Helsingfors, tre in Inghilterra, uno, che è fiorentissimo, a Boston, e un altro, che vuole avere proporzioni colossali, sorge ora a Filadelfia.

Purtroppo, nelle nazioni latine l'idea non ha fino ad oggi avuta una degna applicazione. Nella stessa Svizzera si ebbe solo uno sterile tentativo. Ed è singolare, dacchè, per esempio, in Italia, per i sordomuti esistono ben quaranquattro istituti professionali, e diciotto per i ciechi. Per gli storpii e i mutilati, nulla, proprio nulla!

Sarà dunque nuova e fulgida gloria della Milano benefica che in essa, accanto e quasi a necessario complemento del suo Istituto Ortopedico, si dischiuda a quei diseredati dalla natura e reietti dalla società la prima Casa di lavoro. *L'edificio è già sorto, e ferve l'opera di arredamento. Ma dischiusa, è tuttavia indispensabile che la Casa diventi largamente ospitale. Non certo fa difetto in chi l'ha immaginata lo zelo operoso e illuminato; occorre gli venga in aiuto lo zelo della pubblica carità. Alla nuova istituzione è, a buon conto, necessario che si rivolga l'utile*

simpatia delle classi agiate di questa nostra ricca e generosa metropoli;

Chè qual vuol grazia ed a lei non ricorre,
Sua disïanza vuol volar senz'ali.

Oh Milano non sarà sorda! Quale sventurato può asserire d'aver trovato chiuso il cuore, il grande cuore, di questa alma mater? *Quale grido di dolore, o che provenisse dai piani irrigui del Po e dell'Adige, del Ticino e del Bacchiglione: dalle rupi eccelse che si specchiano nei due mari sì belli del Jonio e del Tirreno: dalle brulle pendici del Vesuvio sterminatore, pur ieri così sorridenti sotto il cielo di cobalto, in cospetto del Golfo incantatore: dalle ultime falde dell'Etna maestoso: quale grido di dolore è rimasto inascoltato quassù? Milano ascolta, e provvede.*

La sua benignità non pur soccorre
A chi domanda, ma molte fiate
Liberamente al domandar precorre.

Pudica incitatrice viene anche quest'anno la nostra Strenna.

Quelli che hanno la buona e bella abitudine di accoglierla amabilmente, fors'anche d'aspettarla con benevola curiosità, sanno che i suoi volumi potrebbero oramai costituire una bibliotechina abbastanza varia. Contengono versi e prose artistiche, novelle e romanzi, narrazioni storiche e profili biografici, memorie ed aneddoti. Mancava finora, nella serie, una vera monografia critica ed erudita. La lacuna è colmata.

in modo cospicuo, da questo pregevolissimo studio del professore Ezio Flori. A noi è caro così l'argomento, come colui che lo ha con tanto ingegno e con tanta cura illustrato; e confidiamo che pure a codesto nuovo volume i lettori vorranno fare accoglienze oneste e liete.

Molti, e s'intende, hanno scritto per rischiarare quel singolare e magnifico carme, I Sepolcri, *al quale soprattutto è affidata la fama del poeta di Zacinto; non pochi han commentati i suoi sonetti, che certo son tra i nostri più belli, e che meritano d'esser messi in un mazzo con gl'inimitabili e fragranti di Dante, coi più leggiadri e pensosi del Petrarca, del Tasso, del Casa, dell'Alfieri; parecchi critici si sono affaticati intorno al poemetto delle* Grazie, *incompleto e forse mancato; e pochi, ma tutti valenti, hanno dottamente illustrato, nelle sue origini o nelle sue propaggini, quel passionato romanzo d'amore e morte che sono* Le ultime lettere di Jacopo Ortis. *Anche le vicende di quello spirito irrequieto e bizzarro, in cui erano in contrasto le qualità e gl'istinti più disparati e | opposti, sono state indagate da molti, con intenti critici od apologetici, con animo propenso all'indulgenza o alla severità. Ma delle sue tragedie, quali esse sono riuscite in realtà e quali sarebbero dovute riuscire nel concetto del loro autore, se pur parecchi n'han toccato per incidenza, nessuno, prima del nostro Flori, aveva [illegible] n tanto acume, scritto di proposito.*

Non sono capilavori, anzi esse sono rimaste [illegible] di qua

da quel sommo dell'arte dal poeta toccato nel Carme e nei sonetti. Ma la critica non può e non deve trascurar l'opera secondaria di chi ha pur saputo affidar la sua fama a un capolavoro. Non importa solamente indagare le ragioni della eccellenza dei Sepolcri: *ma si voglion ricercare altresì quelle per cui il* Tieste *non possa mettersi a paro col* Saul, *l'*Ajace *con l'*Aristodemo, *la* Ricciarda *con l'*Adelchi.

Per noi poi di quassù, lombardi di nascita o d'adozione, codesto Studio ha un interesse anche più vivo. Esso è difatto una pagina della nostra storia civile e letteraria in quel grande periodo, che potrebbe più propriamente dirsi milanese, e che va dalla proclamazione della Repubblica Cisalpina ai moti del Ventuno. In questa metropoli di quell'effimera Repubblica, e di quel non meno effimero Regno d'Italia che fu tuttavia quasi un'anticipazione del vero Regno che si sarebbe allungato « dall'Alpi allo Stretto », s'eran dati convegno Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Silvio Pellico. E qui, « colpito da brivido religioso il core », Alessandro Manzoni, Carlo Porta, Giovanni Berchet, ancor giovanetti,

> *Su la via che fra gli alberi*
> *Suburbana verdeggia,*

udirono, attoniti,

> *Le commosse reliquie*
> *Sotto la terra argute sibilar*

di Giuseppe Parini: e del suo grande spirito informarono le loro prose e i loro versi altamente civili. Milano, in quel

periodo, fu la vera capitale intellettuale ed artistica d'Italia.

A noi è caro riandare quegli avvenimenti, che hanno l'attrattiva d'una storia di glorie domestiche. Le lotte disuguali e magnanime, le conquiste e le disfatte di quegli uomini, hanno un'eco potente nell'opera di quei poeti: onde questa ci pare che frema ancora d'una vita immortale. Il Tieste, l'Ajace, *la* Ricciarda *sono tragedie, dal lato dell'arte, morte: ma tra mezzo a quali tragiche vicende esse nacquero, comparvero innanzi al pubblico, furono condannate dalla censura o dalla critica! A poco a poco noi posteri non comprendiamo più quelle opere di poesia che volevano essere, e spesso erano, una rivoluzione o una battaglia. L'*Arte per l'arte *è una astrazione estetica che, nella pratica, dissangua e infrollisce. Quei nostri poeti erano della magnanima scuola di Vittorio Alfieri; e ohimè noi oggi riusciamo così poco a comprendere codesto titano dai lineamenti danteschi, che quasi non ci vergognamo di proclamarlo un retore della statura di Claudiano!...*

Ma lasciamo andare! Gli è che anche tra i critici novellini ci son di quelli che avrebbero bisogno d'una buona educazione fisica preventiva, perchè poi si conservassero immuni da deformità funzionali.

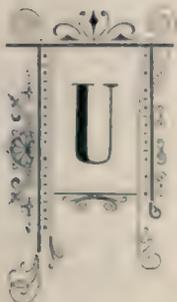
Milano, 30 novembre 1907.

MICHELE SCHERILLO.

CAPITOLO I

La poetica della tragedia foscoliana

Ufficio delle arti letterarie secondo Ugo Foscolo — Concezione morale ed estetica della tragedia — La prima educazione letteraria del Foscolo — Una inesattezza di Francesco De-Sanctis — Il « Piano di studi »: Scuola ed influenza del Cesarotti — Alfieri, Monti, Voltaire, Metastasio, Conti, Shakespeare e Sofocle — La teoria morale: conclusione — Coefficienti psicologici e politico-sociali.

La poetica della tragedia foscoliana

go Foscolo non ha scritto e lasciato una sua vera e propria poetica, se per « poetica » intendiamo un complesso di regole o anche soltanto di idee e di principii generali circa l'arte, la poesia e i loro vari generi. Pure, nella copiosa raccolta delle opere foscoliane, — che, mercè l'amore e la diligenza di valenti studiosi, va sempre più arricchendosi di pregevolissime illustrazioni storico-critiche — non è difficile trovare in larga copia, sparsi e disposti, giudizi e sentenze, che il concetto etico ed artistico dell'autor de' *Sepolcri*, almeno parzialmente, scoprino e lumeggino. Che se poi ci si sofferma sulle *Lezioni di eloquenza*, sul saggio intorno a *La nuova scuola drammatica in Italia* e sulla lettera al Pellico circa la *Laodamia*,

un vero codice poetico noi troveremo — per quanto inorganico e disordinato — e dell'arte in genere e di alcune forme artistiche in ispecie.

Tra queste forme la drammatica è di certo una delle più illustrate; mio unico compito resterebbe, quindi, il coordinare principii e regole, riflettenti la forma drammatica, in un tutto, per quanto è possibile, organico ed integro. Ma una « poetica della tragedia foscoliana » io penso non potersi in alcun modo aver completa nè sufficiente, se, anzitutto, dell'arte del Foscolo in generale non si rilevi e non si dichiari il principio, il concetto, l'idea che tutta la pervade, la anima, la caratterizza nettamente, nel suo tempo: e sullo scialbo sfondo arcadico e di contro ai primi albori romantici. Questo principio anzi è tanto più necessario scoprire e studiare in quanto che, per esso, in gran parte, il teatro foscoliano è opera poetica non trascurabile nella storia della nostra poesia drammatica, pur rimanendo sempre un « documento umano » di gran valore nella storia della vita del Foscolo.

Cercare poi di questo concetto informatore la esplicazione nella tragedia foscoliana, ad esso coordinarne l'atteggiamento delle forme, indagarne la genesi negli autori e nelle opere letterarie contemporanee ed anteriori al Foscolo, e per ultimo, discernere, nei confronti e nelle analogie, l'elemento nuovo delle teorie foscoliane, studiandone la emanazione diretta nella istessa individual psicologia del-

l'autore — tutto ciò è conseguenza, esigenza e natural compimento di questo studio.

I.

Nell'orazione inaugurale degli studi: *Dell'origine e dell'uffizio della letteratura*, pronunciata all'Università di Pavia il 22 gennaio 1809, il Foscolo stabilisce che « ufficio delle arti letterarie dev'essere, e di rianimare il sentimento e l'uso delle passioni, e di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, e di snudare con generoso coraggio l'abuso e la deformità di tante altre che, adulando l'arbitrio de' pochi o la licenza della moltitudine, roderebbero i nodi sociali e abbandonerebbero gli studi al terror del carnefice, alla congiura degli arditi, alle gare cruenti degli ambiziosi e alla invasione degli stranieri » (1).

È questo il concetto informante, l'idea animatrice di tutta l'arte foscoliana nelle sue varie forme, ne' suoi particolari atteggiamenti. Concetto, come ognun vede, etico per eccellenza, che non caratterizza soltanto l'opera letteraria del nostro autore, quale fu e quale dovea divenire, ma determina anche quale dovrebbe essere l'opera letteraria in sè e per sè, riuscendo in tal modo e una norma assoluta d'arte e un canone fondamentale di critica.

Per quale processo logico arrivò il Foscolo a stabilire questo suo principio?

La natura — egli prosegue — « non dà mai facoltà senza bisogni, nè bisogni senza facoltà, nè mezzi senza scopo »; e afferma che « il bisogno di comunicare il pensiero è inerente alla natura dell'uomo, animale essenzialmente usurpatore, essenzialmente sociale: però ch'ei tende progressivamente ad arrogarsi quanto gli giova e quanto potrebbe giovargli ».

Il pensiero cosmologico e ontologico del Foscolo partecipa in parte, per naturali, singolarissime disposizioni di spirito, del fatalismo degli scettici; in parte, per successivo continuo contributo di studi, del sensismo lokiano.

« Quali siano i principii e i fini eterni dell'universo — scrive il Foscolo ancora nell'*Orazione inaugurale* — a noi non è dato di conoscerli, nè d'indagarli: ma gli effetti loro ci si presentano sempre certi, sempre continui..... L'umano genere turba coi timori la voluttà dell'ora che fugge, o la disprezza per le speranze che ingannano: si duole della vita e teme di perderla e anela di perpetuarla morendo: ondeggiamento perenne di speranze e di timori, agitato ognor più dall'impeto del desiderio e dagli allettamenti della immaginazione.

« Così piacque alla natura che assegnò l'inquietudine alla esistenza dell'uomo, il quale aspira sempre al riposo, appunto perchè non può mai conseguirlo, però, languendo le passioni, ritardasi il moto delle potenze vitali: cessato il vuoto, cessa la vita; ed ogni nostra tranquillità non è che preludio del supremo e perpetuo silenzio.

« .....Incontentabile ne' desideri, cieca nei modi, dispari nelle facoltà, dubbiosa sempre e le più volte sciagurata negli eventi, (l'universalità dei mortali) non potea se non eleggere il minor danno, rinunziando la guida delle sue passioni alla mente de' saggi o all'imperio del forte. Quindi il genere umano dividesi in molti servi, che tanto più perdono l'arbitrio delle lor forze, quanto men sanno rivolgerle a' proprio vantaggio, ed in pochi signori, che fomentando co' timori e co' premi della giustizia terrena, e con le promesse e le minaccie del cielo le passioni degli altri, hanno arte e potere di promuoverle a pubblica utilità » (2).

E il commentatore del Machiavelli trae da tali principii la conseguenza, che « elementi della società furono, sono e saranno perpetuamente il principato e la religione », e che « il freno non può essere moderato se non dalla parola che sola svolge ed esercita i pensieri e gli affetti dell'uomo ». E afferma che « la natura — perchè quei che amministrano i frutti delle altrui passioni sono uomini anch'essi e quindi talvolta non veggono la propria nella pubblica prosperità — dotò ad un tempo alcuni mortali dell'amore del vero, della proprietà di distinguerne i vantaggi e gl'inconvenienti, e più ancora dell'arte di rappresentarlo in modo che non affronti indarno, nè irriti le passioni dei potenti e dei deboli, nè sciolga inumanamente l'incanto di quelle illusioni che velano i mali e la vanità della vita » (3).

Di qui l'ufficio delle arti letterarie, le quali, come bene appare, hanno pel Foscolo, più che un individuale scopo morale, una vera e propria funzione sociale di principalissima importanza, come quelle che direttamente riguardano le massime forze della vita interiore dell'uomo: i sentimenti, le passioni. Giacchè « l'uomo non sa di vivere, non pensa, non ragiona, non calcola, se non perchè sente: non sente continuamente se non perchè immagina, e non può nè sentire nè immaginare senza passioni, illusioni ed errori ».

Ancora: « La filosofia non cambia che l'oggetto delle passioni, e il piacere e il dolore sono i minimi termini di ogni ragionamento. Quindi la verità, quantunque d'un aspetto solo ed eterno, appare multiforme e indistinta al nostro intelletto, perchè noi, dovendo incominciare a concepirla coi sensi e a giudicarla con l'interesse della nostra sola ragione, la vestiamo di tante e sì diverse sembianze, e le sembianze di tanti accidenti quante sono le disparità de' climi, de' governi, delle educazioni e de' nostri individuali caratteri, onde anche le cose men dubbie sono assai volte mirate dai saggi con mente perplessa e dagli altri tutti con occhio incredulo ed abbagliato ».

Conseguentemente, il Foscolo stima « non potersi mai volgere l'intelletto degli uomini verso le cose meno incerte e per continuo esperimento giovevoli alla lor vita, prima di correggere le passioni dannose del loro cuore, e di distruggere le false opinioni, il che non può farsi se non eccitando

col sentimento del piacere e del dolore nuove passioni, con la speranza dell'utilità, fecondando di migliori opinioni la lor fantasia ».

Il moto delle passioni adunque, mercè il sentimento, deve essere ininterrotto nella vita dell'uomo; questo moto, per loro fine diretto, tutte le arti debbono proporsi, come quello che è *conditio sine qua non* della regolare e meno incerta vita dell'uomo.

Tale teorica d'arte, il Foscolo sostiene ed avvalora con argomenti di tradizione e di storia, cercando di dimostrare come la poesia « seguì a confortare sempre con l'entusiasmo, con la pittura e con l'armonia le utili passioni degli uomini », ed erige a vero e proprio assioma di estetica, allorchè, constatando il decadimento delle arti a' suoi giorni, scrive che ciò « non però valse ad aumentare il decreto della natura, che le destinò (le arti) ministre delle immagini, degli affetti e della ragione dell'uomo ». E specialmente la bellezza della poesia scaturisce da tal funzione. « L'unica ragionevole definizione del bello nelle arti fu data..... da chi disse: *Non esser veramente belli se non quei lavori d'immaginazione che a prima vista sembrano semplicissimi e quasi usciti spontaneamente dalla mano della natura: ma che quanto più si riguardano, tanto più sembrano nuovi e diversi.* Nè si creda in poesia basti cogliere questa armonica varietà nel piano o nelle parti principali dell'opera. Ogni pagina, ogni stanza, ogni periodo, e ogni verso forma

un tutto da sè ed esige le stesse armoniche varietà. Se pochi versi non eccitano contemporaneamente ad un tratto tutte le facoltà del nostro cuore e della nostra mente, possono essere ammirabili in tutto il resto, ma non sono poesia » (4).

La funzione sociale, oltrechè costituire la ragione finale delle arti letterarie, diverrebbe in tal modo anche la causa prima del loro bello intrinseco. Abbiamo quindi nella teorica foscoliana etica ed estetica negli stessi rapporti di causa ed effetto.

Infatti, i suaccennati principii, che nella *Orazione inaugurale* hanno esposizione e dimostrazione logica e storica, più larga spiegazione strettamente psicologica trovano nella *Prima lezione d'eloquenza*, di cui ecco la sintesi argomentativa: « La letteratura è annessa alle facoltà naturali: le facoltà naturali sono annesse allo studio: le facoltà naturali e lo studio sono annessi alla verità ».

È inutile riportare anche sommariamente le sottili argomentazioni e le minute disquisizioni colle quali il Foscolo prova ed illustra la sua tesi. Basta notare come il nostro Autore, nel *Frammento sopra un metodo d'istituzioni letterarie*, affermi con Platone che « il buono sta nel vero » e come possa in tal modo logicamente asserire, nella *Quinta lezione d'eloquenza*, che « essendo la letteratura la facoltà e di diffondere e di perpetuare il pensiero, facoltà somministrata dalla natura all'uomo, per mantenere le tante

comunicazioni nel suo stato essenzialmente sociale, essa *debba* rivolgersi interamente all'ufficio cui essa è destinata ».

Questa illazione è anche la conclusione *e contrariis* delle lezioni terza e quarta d'eloquenza, nelle quali, escludendosi che la letteratura debba esser rivolta unicamente al lucro od alla gloria, implicitamente si pone la condizione che essa debba esercitare la sua funzione sociale « per crescere bella e felice » ed essere « di ornamento e di prosperità a' suoi cultori ».

« Diversamente, quanto più devierà dal suo intento, tanto più andrà degenerando, e sarà sterile a chi la professa de' frutti che prometteva, come appunto le piante più fertili si vanno isterilendo, ove siano trapiantate in terreno, che non sia proprio alla loro vegetazione ».

II.

La poesia drammatica è, secondo il Foscolo, la prima fra le arti d'immaginazione; tuttociò quindi che egli afferma in generale delle arti letterarie va alla drammatica particolarmente applicato.

« Istruzione storica e positiva » devono da essa ritrarre gli uomini, epperò il poeta tragico deve « scegliere l'argomento e tessere la tela del suo poema in quel modo migliore che la ragione, il criterio, il genio e le sane leggi del

buono e del bello prescrivono ad ogni autore: senza di che un autore non è più un autore ma quasi una macchina » (5).

Non a caso il Buono fu preposto al Bello: l'elemento etico ha sempre pel Foscolo la preminenza — più di causalità, forse, che di grado — sull'elemento estetico: e per certi intendimenti di utilità sociale il teatro sembravagli una palestra molto conveniente ed efficace.

E da sè gli altri giudicando, allorchè vide la luce l'opera del cav. Angelo Patracchi: *Sul reggimento de' pubblici teatri* (Milano, Ferrario, 1821), pareva al Foscolo che addirittura scandolezzati dovessero rimanere coloro che del libro leggessero appena l'annunzio. « La scuola dei costumi, il liceo della miglior morale, quel luogo ove generalmente si crede che debbasi insegnare, mescendo l'utile al soave e sferzando ad un tempo e molcendo le umane passioni: quel luogo ove le più libere, le più grate e le più vive sensazioni si destano e si accarezzano: quel luogo.....» cangiarsi inaspettatamente in una specie di bolgia mercantile?!..... » (6).

Dall'idea generale della poesia drammatica scendendo alla definizione speciale della tragedia, il Foscolo afferma che essa consiste in « un'azione operata da uomini, i quali denno dalla madre natura aver sortito caratteri forti d'anima, e questi caratteri l'autore deve desumerli dalla esperienza quotidiana del mondo e dalle storie, e alla realtà aggiungere la bellezza, grandezza, deformità ideale, come

fanno i sommi pittori e scultori, i quali ci rappresentano volti d'uomini, che noi confessiamo essere perfettissimi della specie umana; e nondimeno non troviamo tra mortali verun modello che somigli a quelle figure: con che si viene a conseguire il nuovo, il mirabile, il sublime, senza i quali non si danno arti d'immaginazione » (7).

« Trovati i caratteri — prosegue il Foscolo — l'autore dovrà dare ad essi passioni conformi alla loro indole, persuadendo allo spettatore che quelle passioni le avevano nell'anima già da gran tempo e che bollivano secretamente e operavano: il che conferisce al verosimile e al vero: nè lo spettatore crederà esagerate quelle passioni, ove s'accerti che sieno state alimentate dal tempo in anime forti ».

Da questa « esaltazione eroica », della quale gli scrittori segnatamente di tragedie vogliono informati i loro personaggi, perchè eccitino l'ammirazione e fortemente commovano, il Foscolo fa derivare « l'istruzione storica e positiva, che è d'aspettarsi dai lavori d'immaginazione ».

Anzitutto adunque l'*azione*, non la semplice narrazione dialogata, poi il *mirabile* e il *sublime* dei caratteri, sono pel Nostro condizioni indispensabili affinchè la tragedia possa degnamente esser rivolta al suo scopo. Non basta però ritrarre questo « mirabile » e questo « sublime » dalla verità pura e semplice dei modelli naturali: no: bisogna perfezionare la natura, « aggiungere alla realtà bellezza, grandezza, deformità ideale ». Nondimeno, se

verità o almeno verisimiglianza devono risultare dal lavoro della immaginazione, su verità naturali e modelli reali è pur necessario che esso sia solidamente fondato.

Perciò il Foscolo vagheggia bensì il personaggio eroico, ma s'affretta a ricercarlo nella Storia, e afferma dover la tragedia cercare i suoi eroi « nelle epoche e nelle nazioni che, sia per le idee immedesimate già con la loro fantasia, e per i monumenti che hanno lasciato della loro grandezza, del loro valore e delle loro costituzioni, delle loro grandi virtù e grandi vizi, offrono una infinità d'anime eroiche, le più atte al lavoro ed allo scopo dei tragici » (8).

L'esigenza di tali caratteri esclude naturalmente ogni altro personaggio che non sia suscettibile di esaltazione eroica. Nessun personaggio umile, quindi, discreto, usuale, che viva di una vita regolare e partecipi delle vicende della comun sorte mortale, potrà aver parte nella tragedia. Il Foscolo lo dichiara esplicitamente: « Un eroe sulla scena che, per arricchire, foggia un testamento, o una eroina che s'innamora del palafreniere di suo marito, e poi n'hanno rimorso e finiscono per soffrirne la pena, per quanto parlino nobilmente e pateticamente e filosoficamente, faranno eccellenti drammi sentimentali, ma ridicola ogni tragedia » (9).

Anche perchè, non perdendo mai di mira lo scopo principale del lavoro tragico, l'agitazione continua, cioè, delle passioni mediante la commozione dei sentimenti, il

Questo e gli altri che seguono sono sei autografi foscoliani, riprodotti dagli originali, esistenti alla Braidense. Sono diretti ai coniugi Cusi, amici del Foscolo, dal 1807 al 1814; tranne l'ultimo, il *conto* di una colazione, forse di quella ammannita al « galantuomo », del quale si parla nella supplica precedente a madama Cusi. Il *conto* è steso, infatti, nella contropagina del biglietto alla signora Cusi.

Questo primo autografo è, come si vede, la ricevuta di un « grazioso imprestito ». Il Foscolo scrive — forse per la prima volta, scusabile quindi è l'inesattezza — *Chiusi*, anzichè Cusi.

Foscolo vuole che l'azione della tragedia riesca sempre di una grande efficacia psicologica, più che di evidenza naturale e di formale bellezza artistica. Meglio: che, come ho già rilevato, la seconda serva alla prima, e nella determinazione della forma, norma principale sia sempre l'effetto del commovimento interiore.

Gli eroi della tragedia vanno adunque ricercati unicamente, secondo il Foscolo, nella storia di Grecia e di Roma. In queste storie abbiamo soltanto « grandi vizi e grandi virtù..... e le anime eroiche, le più atte al lavoro ed allo scopo dei tragici ». Al lavoro, poichè la fantasia del poeta deve lavorare la materia per trarne la scintilla, il fuoco, il bagliore poetico. « Bellezza, grandezza, deformità ideale » trae il poeta dalle bellezze e deformità reali, e foggia per tal modo esseri « perfettissimi della specie umana », dei quali non troviamo però « tra mortali viventi » verun modello.

Tuttavia l'azione tragica dovrà, secondo il Foscolo, riuscire sempre, se non di piena evidenza, almeno « credibile »: risultare cioè verosimile, senza sforzo e fatica per parte degli uditori, dagli elementi reali di cui è costituita. Ed ecco la teorica della *semplicità*, per la quale « quanto più l'azione è complessa, tanto è meno credibile:..... affaccendando l'attenzione del lettore, si distoglie l'animo suo dal sentimento disattento ma profondissimo della pietà e del terrore » (10).

Onde in questa teoria — così il Foscolo riassume le sue idee sull'azione e sulla forma organica della tragedia — « si comprende il *mirabile* de' caratteri, mirabile più credibile e più atto a percuoterci, perchè dipende non da fatti di fortuna, ma dagli individui dell'umana natura; si comprende il *vero* delle passioni, e questo è quel vero che si conosce più facilmente perchè ci forza a sentire prima di ragionare; si comprende finalmente il *semplice* dell'azione, perchè quanto più l'azione è complessa tanto è meno credibile..... » (11).

E così egli si vanta che il suo *Tieste* appaia sempre sulle scene « sostenuto dall'animato dialogo e dalle fortissime tinte con cui sono colorite le passioni dei personaggi ». I quali sono in essa tragedia limitati « al numero di quattro, per ottenere la semplicità del piano e la parsimonia del dialogo » (12).

Ajace « si lascia andare con cieca magnanimità alle passioni affettuose, ed è compassionevole e generoso per gli altri anche con proprio danno; ed anzichè temere il giudizio degli uomini, egli, assicurato dalla nobiltà del suo cuore, opera cose che potrebbero essere, come poi furono, interpretate e ritorte contro di lui ». Non dai critici della tragedia, s'intende, ma nello svolgimento dell'azione tragica . Ed è ribattuta in proposito la teoria sulla « nobiltà » dei personaggi. « Tragedia senza caratteri è cosa meschina sempre: dacchè se i personaggi sono anime volgari, l'azione,

per quanto sia straordinaria e grande, rimane proprietà della storia che l'ha suggerita al poeta, e diventa anzi meno credibile: e per quanto ben parlino con mirabil poesia, ti parranno sempre bruttissimi corpi, vestiti di splendidi e non proprii adornamenti » (13).

La *Ricciarda* è, nel pensiero dell'autore, « una tragedia tutto amore, e terribile per contrasti di pietà e di ferocia e d'affetti d'amicizia, di amore, di fraternità, e di due padri, che, uno tirannescamente infelice, l'altro sciagurato ed ottimo uomo, stanno sempre in procinto di perdere i loro figliuoli » (14). In questa tragedia, « di soggetto e di spiriti tutti italiani », il carattere di Guido è di un' « anima nobilissima ed altera, che non è più sulla terra » (15).

Tale la concezione etica ed estetica della tragedia foscoliana. La quale, con simili intendimenti e mezzi, non poteva naturalmente riuscire se non una metodica composizione classica, liricamente concepita, ma adattata sul letto di Procuste delle regole aristoteliche: edizione riveduta e non sempre corretta dell'Alfieri, del Monti, dei tragici francesi in genere e di Voltaire in ispecie.

III.

La prima educazione poetica di Ugo Foscolo fu infelicissima. « Non in Pindaro — nota opportunamente il Novati —, non in Anacreonte, in Teocrito, in Tibullo,

ch'egli pur traduceva, non nei canti sacri del popolo ebreo, noi dobbiamo rintracciare i modelli che il giovanetto si proponeva d'imitare: bensì nella facile poesia arcadica del Savioli e del Vittorelli, nella vacuità sonora di Ossian, tradotto dal Cesarotti..., nella retorica sublimità di quella scuola, alla quale aveva pagato anche Vincenzo Monti il suo tributo, la scuola del Varano e del Minzoni... Se a questi poeti si aggiungeranno l'Alfieri, il Joung e le *Notti romane* del Verri, noi avremo indicate le principali fonti a cui attinse la musa giovinetta del Foscolo » (16).

E valga il vero. Approdato a Venezia dalla natia Zante nel 1793, il Foscolo, giovanetto di quindici anni, senza padre e senza fortuna, ma ricco d'immaginazione e d'ingegno, fervido di passioni e avido di gloria, si diè con fermo intendimento agli studi: così nella biblioteca di Venezia da sè, come assieme ad altri giovani studiosi a lui affezionati, nelle pubbliche scuole dei Gesuiti e di S. Cipriano, ove il Bregolin (17) ed altri reputati maestri insegnavano « per ordine pubblico » (18). A Spalato, dove nel 1784 suo padre era succeduto a Nicolò Foscolo nell'ufficio di « priore di sanità », Ugo aveva già studiato Umanità e Retorica in quel Seminario; ma sotto il magistero di quei sacerdoti, certi Giannizzi e Riboli (19), pare che il Foscolo fosse e rimanesse « tardo, caparbio, infermo spesso per malinconia, e talvolta feroce ed insano per ira ». Il fatto è che, con tali disposizioni d'animo, ben poco dovè apprendere, se

egli stesso, oltre al confessarci che fuggiva dalla scuola, e che rompeva la testa a' suoi maestri, esplicitamente dichiara che solo a sedici anni « spuntò *in lui* la voglia di lavorare *da solo* ». E fu allora che, « appena tinto della lingua materna e ignaro del tutto della Toscana..., venni — egli dice — di Grecia in Italia: e quei primi anni della mia gioventù, sebbene circondati da molte miserie, furono nondimeno illuminati dalla Musa, e fu il mio ingegno come inaffiato dalla poesia, alla quale tutta l'anima mia si abbandonava. E dal suo amore incitato, tutti lessi in quel tempo e gl'italiani e molti de' latini poeti, e più assiduamente il padre nostro Allighieri, e Omero padre di tutta la poesia » (20).

Non parrebbe adunque che avesse colto precisamente nel vero Francesco De-Sanctis, quando affermò che, in questo tempo (1793), al Foscolo, le idee nuove erano giunte attraverso i classici (21). Giacchè, proprio nel 1793, il Foscolo confessa di essere « appena tinto della lingua materna e ignaro del tutto della Toscana », e si può stabilire soltanto nel 1796 la redazione del *Piano di studi*, ove il Foscolo traccia il proprio metodo e programma di educazione letteraria (22).

Ebbene: nel *Piano di studi* troviamo bensì Dante e Omero, Petrarca e Pindaro, Sofocle e Vergilio, Orazio, Ovidio e Tibullo; ma troviamo anche Ossian e Frugoni, Guidi e Savioli, Voltaire, Alfieri e Monti. Ciò significa che dal 93 al 96, sopravvenuta la scuola del Cesarotti,

soltanto sotto l'influenza, prima dell'opera letteraria — la fama della quale attirò il giovanetto Foscolo a Padova —, poi, della scuola stessa cesarottiana, l'anima del Foscolo si aprì allo spirito ed al pensiero degli antichi.

Resta dunque assodato che, partendo dagl'italiani, il Foscolo arrivò ai latini ed ai greci (...« tutti lessi in quel tempo (1793) gl'italiani e molti de' latini poeti »...), e « dagli italiani specialmente di quel tempo »: passando, cioè, per la trafila del Cesarotti, degli arcadi della terza maniera, del Monti e della reazione (letteraria) alfieriana. Infatti le prose e le poesie, originali e tradotte, in quel triennio dal 1793 al 96, sanno, più che d'altro, di esercitazioni scolastiche, essendo in esse pur degno di nota il singolare atteggiamento iniziale della concezione poetica foscoliana: il *Piano di studi* poi, che di tal atteggiamento mostra il coefficiente principale, rivela nello stesso tempo i gusti letterarii e il metodo didattico dell'abate padovano. Il Pecchio, del resto, e tutti gli altri biografi del Foscolo: Caleffi, Carrer, Artusi, Gemelli, tranne il Winchels; narrano che, appunto in quel torno di tempo, dal 93, dopo gli studi e le scuole di Venezia, fino al 97, prima della rappresentazione del *Tieste*, il Foscolo frequentò nell'Università di Padova i corsi di letteratura classica del celebre abate, che in quell'istituto occupava le cattedre di greco e di ebraico. Ma se anche la conferma storica non venisse dai biografi, la si potrebbe trarre da tutti gli scritti e lettere giovanili

del Foscolo, saturi dello spirito e pieni del nome del traduttore d'Ossian.

Nota il Pecchio, contemporaneo, con la solita punta di malignità, ma pur giustamente ed acutamente: « L'abate Cesarotti non era uno di quei superstiziosi adoratori dell'antichità, che credono non esservi altro tipo del bello che quello lasciatoci dagli antichi. Egli opinava che il bello è multiforme e che i suoi confini non sono per natura ancor fissati. Compreso d'ammirazione per gli antichi, non pregiava meno i moderni. Spiegava e traduceva Omero, ma lo criticava rigidamente fino alla temeraria pretesa di emendarlo e migliorarlo. Traduceva molti degli oratori greci e le arringhe politiche di Demostene, ma osava ribellarsi contro questo principe degli oratori, ricusando di ripetere come l'eco quell'estatica ammirazione che gli avevano fin d'allora tributato i suoi predecessori. Si fece anche a tradurre Euripide. Ma nello stesso tempo fece la traduzione in versi sciolti di molte tragedie del Voltaire, dando a questo autore il primato fra i tragici » (23).

Possono ben asserire a loro agio, e il Pecchio stesso e il Carrer, che il Foscolo non giurò mai « in verbo magistri », che anzi « sotto questa guida — così il Pecchio — liberale e indipendente, apprendeva ad essere libero e indipendente », e che cercò studiosamente — così il Carrer — la parsimonia e la squisitezza dello stile pariniano; ma sta il fatto che nel *Piano di studi*, effetto di tale scuola e di tal maestro,

accanto ad Omero è scritto il nome di Ossian, accanto a Soffocle (*sic*) sono i nomi di Voltaire e di Altieri, e poco dopo anche quello di Monti. Del Parini nessun accenno.

E che ben poco dai greci ora il Foscolo apprendesse, e che verso essi si sentisse attratto da una cotal simpatia, che gli sorgeva, anzi, meglio, gli veniva di riverbero, da' suoi più prossimi modelli, lo prova una lettera alla famiglia, in data dell'8 febbraio 1811, allorchè, accintosi a sceneggiare con maggior coscienza e maturità un soggetto greco, l'*Ajace*, s'accorse di difettare assai di studi e di erudizione all'uopo... « Io mi discervello — scrive — tutte le notti coi libri e con gli eroi di Grecia e di Roma. Veglio di notte, poi dormo fino a mezzodì suonato... Ed ora appunto sto addosso agli eroi della tragedia (l'*Ajace*), che ho promesso all'impresario: ma il tempo in cui scrivevo un atto al giorno, come quando composi il *Tieste*, è passato con la foga e l'ardire della mia gioventù. Ora... in un giorno intero non cavo il costrutto che dieci anni addietro io cavava in un'ora sola » (24).

IV.

L'Alfieri era il modello che, per affinità di naturali tendenze, analogia e quasi identità di ragioni artistiche, dovè presentarsi al Foscolo con maggiori attrattive.

Il *Tieste* infatti fu dal Foscolo ideato e condotto con tecnica alfieriana, perchè l'autore era « irritato del poco

conto che i Veneziani facevano delle commedie dell'Alfieri »; e affine di dimostrare che « per la semplicità del piano e per la severa parsimonia del dialogo, le tragedie degli antichi, e quindi le alfieriane, sono le sole da imitarsi ». All'Alfieri dedicando la stessa tragedia, l'Autore si rammaricava che la rapacità dei tipografi gliel'avesse carpita e stampata, impedendogli di presentarla « più degna dell'Alfieri ». Ad ogni modo, lo prega di accoglierla, perchè « voi — soggiunge — avete de' diritti su tutti coloro che scrivano agl'italiani, benchè l'Italia, *vecchia oziosa e lenta*, non può nè vuol forse ascoltare » (25).

Principio generale e animatore di tutta la poetica alfieriana è l'intima compenetrazione del vero artistico col vero morale, della bellezza con la moralità: onde scopo dell'arte, per l'Alfieri, è l'educazione morale degli uomini. Questo principio fu magistralmente rilevato da Manfredi Porena (26), guida sicura, in questo paragrafo, per ciò che concerne la teorica alfieriana della tragedia.

Nel *Principe* l'Alfieri definisce le lettere: « l'arte di insegnar dilettando e di commuovere, coltivare e ben indirizzare gli umani affetti ». Il letterato « vuole o deve volere che tutti i suoi scritti arrechino al più degli uomini luce, verità e diletto.....: libro di sane letture non vi può essere, il quale (per qualunque mezzo vi arrivi) non abbia però sempre per fine principalissimo ed unico l'insegnare la virtù » (27). E più innanzi, al capo VI, afferma che

« il bello è sinonimo perfetto di vero », e che quando l'artista dice, dopo il maturo esame d'un' opera sua come d'una altrui: non mi piace, equivale ciò per l'appunto il dire: ciò non è vero.

Anche pel Foscolo, come già si è visto, le *arti letterarie* hanno una funzione sociale di moralità, ma non immediata, bensì per mezzo del Bello. Il Foscolo distingue nettamente il Vero dal Bello. Le arti devono rendere maggiormente accetti, e quindi più assimilabili, i principii morali della verità, della giustizia e della virtù: a questo scopo soltanto la natura ha fornito l'uomo dell'arte di rappresentare a sè ed agli altri il Vero ed il Bene. Al raggiungimento però di questo fine principale, è subordinato, secondo il Foscolo, un altro fine: la rianimazione del sentimento e dell'uso delle passioni. Direttamente l'arte deve mirare a questa rianimazione; indirettamente, ma logicamente sempre e infallibilmente, essa arriverà a conseguire la sua meta principale.

La teoria dell'Alfieri e quella del Foscolo sono dunque pressochè identiche, per ciò che riguarda il fine morale dell'arte: soltanto che l'Alfieri non concepisce una separazione fra Vero artistico e Vero morale: il Foscolo invece, oltre al concepire separati questi due veri, subordina, come mezzo, il primo al secondo.

Si potrebbe forse venir sottilizzando, ed osservare che il fine ultimo dell'opera d'arte è per l'Alfieri l'educazione

morale degli uomini, mentre invece pel Foscolo è la felicità umana. Ma non è chi non veda come la finalità del primo sia implicita in quella del secondo, e come la conseguenza ultima a cui mira il Foscolo derivi, in linea logica e morale, direttamente dalla conclusione altieriana.

È naturale che, data l'estrema affinità di questi principii, anche la concezione ideale e formale della tragedia nell'Alfieri e nel Foscolo presenti una stretta analogia, per non dire somiglianza quasi perfetta.

L'Alfieri nella sua *Risposta al Calsabigi* (28) afferma che « gli uomini debbono imparare a teatro ad esser liberi, forti e generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori de' proprii diritti, e in tutte le passioni loro ardentissimi, retti e magnanimi ». Tale insegnamento esige che il modello drammatico non riesca già trito, comune, imperfetto, anche se in tutto e per tutto vero; ma bensì compiuto e ideale. Si spiega, così, facilmente la ragione espressa nella nota quarta alla prosa seconda del *Misogallo*, ragione che ha sempre trattenuto l'Alfieri dallo scrivere opere storiche. Gli è — egli dice — « perchè avvezzo da molti anni a dipingere gli uomini in poesia, quali potrebbero e dovrebbero essere, troppo mi farebbe ora stomaco il dipingerli quali sono ».

L'idealizzazione, il perfezionamento della natura è dunque, come nota giustamente il Porena, carattere indi-

spensabile e specifico della tragedia alfieriana. Di qui la necessità del sublime, che eciti in noi l'ammirazione, e la necessità che questo sublime « riunisca in sè una dose pari d'affetto » a quella che contiene la storia, affinchè l'esempio sia ben inculcato nell'animo dello spettatore (29). Questo stesso sentimento della sublimità richiede poi, nei personaggi della tragedia, la esclusione dei personaggi inutili: mentre, d'altra parte, il personaggio vile è escluso dal sentimento della moralità.

Tal rigorismo morale rende però perplesso il grande tragico sull'uso dei personaggi malvagi. Ma è indiscutibile che la legge « dei contrasti » è tal legge, alla quale la tragedia non potrebbe mai sottrarsi, senza perdere di calore e di efficacia rappresentativa e morale.

E questo mi pare il vero motivo pel quale l'Alfieri convertì, pei personaggi malvagi, la legge di sublimità in legge di grandezza: « se non tutti buoni, almeno tutti grandi ». Mi permetto in questo punto di dissentire dal Porena, che in proposito scrive: « ...Alla morale in atto, che per il singolo personaggio non può assolutamente esser norma, subentra la morale in potenza ossia la grandezza d'animo. Anche nel male ci può essere una grandezza d'animo, che si manifesti con una forza indomita di volontà, di carattere: dove c'è questa, non c'è l'immoralità vera, non c'è il vero male ». La distinzione mi sembra inutile: per lo meno, fuori di luogo. Trattandosi di personaggi buoni e

malvagi, così risultanti dall'opera d'arte, non so capire come mai alla moralità *in atto* dei primi possa far riscontro la moralità *in potenza* dei secondi, e come mai l'Alfieri avrebbe potuto consolarsi di aver creato personaggi malvagi, pensando che con quella loro *moralità in potenza* avrebbero potuto apparire meno malvagi di quanto..... in realtà risultavano!

Non una ragione morale, io credo, ma semplicemente artistica — la cui efficacia si ripercuoteva naturalmente nel campo morale — guadagnò, dirò così, la mano all'Alfieri, nella creazione de' suoi personaggi.

In tal modo egli riusciva anche a mantener sempre viva ed altissima la commozione degli spettatori, e la tragedia raggiungeva sempre, per effetto di contrasto, l'efficacia morale voluta.

Poco importa, pel mio assunto, che la concezione della tragedia alfieriana sia lirica: ideata e prodotta cioè soltanto in momenti di esaltazione mentale e di concitazione interna. A me preme soltanto di notare la necessità — appunto in causa della preoccupazione che, cessato il commovimento, cessasse anche il calore e la efficacia dell'azion tragica — di accelerare il processo tragico, semplificandolo magari, pur di arrivare alla soluzione, mantenendo sempre nei personaggi la massima suggestione e il massimo calore di passione.

D'onde la maggiore semplicità dell'azione, la pratica

rigorosa delle tre unità e l'esclusione, specialmente, di qualsiasi episodio o intreccio amoroso, che non rechi nella tragedia le caratteristiche della passionalità in alto grado e del furore.

Ebbene, quando il Foscolo, come abbiam visto nel primo paragrafo, chiama il teatro scuola de' costumi, liceo della miglior morale, quel luogo ove si deve insegnare mescendo l'utile al soave, sferzando a un tempo e molcendo le umane passioni, — per ciò che è concezione etica della tragedia, non riesce, per le medesime vie, alla stessa conseguenza dell'Alfieri?

E per ciò che è tecnica e forma artistica: nella definizione della tragedia, nella ideazione dei personaggi, nella esigenza dell'*ideale* e del *sublime*, aggiunti o completati, se non insiti nel modello naturale: infine, nella continua preoccupazione che l'azione tragica mantenga sempre vivo il fuoco delle passioni e nella opportuna scelta dei mezzi a tale scopo, il Foscolo non cammina quasi sempre sulle orme dell'Alfieri? Nel pensiero del quale l'*azione* è forse esclusa dalla concezione lirica?

E vengo infine all'uso dell'elemento amoroso.

Tanto il Foscolo quanto l'Alfieri esigono che l'amore, se ha da entrare nell'azione tragica, regni sovrano e si spinga fino agli ultimi e fors'anche funesti effetti.

Scrive il primo: « L'amore nelle tragedie, quand'esso sia la passion principale, deve regnar tuttoquanto e

solo da sè, e tutti i caratteri, gli avvenimenti e le parole devono tutte rivolgersi a infiammar quell'amore ».

Scrive l'Altieri nella *Risposta al Calsabigi:* « Se l'amore s'introduce sulle scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione terribile in chi la conosce per prova possa estendere i suoi funesti effetti. E a cosiffatta rappresentazione impareranno gli uomini a sfuggirla o a professarla, ma in tutta la sua immensa capacità: e da uomini fortemente appassionati o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose ».

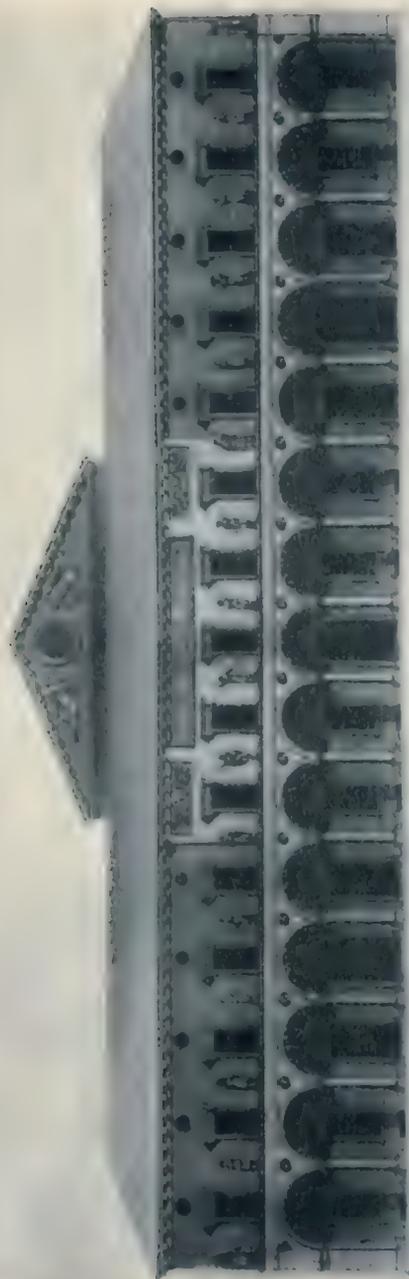
Ricordando le teorie psicologiche ed artistiche del Foscolo sulle passioni (30), ci accorgiamo subito come questo impiego dell'amore nella tragedia si connetta alle finalità morali ed alla tecnica dell'opera letteraria, alle quali fu già accennato. Dal brano dell'Altieri questa connessione risulta evidente. Una differenza però fra i due tragici sembra esistere circa le convenienti e rispondenti forme d'espressione di tale amore.

Il Foscolo esige che gli avvenimenti tutti e le *parole* debbano rivolgersi ad infiammare questo sentimento: l'Alfieri invece, oltre all'aver rimproverato a Racine i suoi « tratti sdolcinati d'amore », nel « parere sull'*Antigone* » afferma esplicitamente di non credere che l'amore possa mai « accattare espressioni dal madrigale, nè mai parlare di begli occhi, nè di saette, nè d'idol mio, nè di sospiri al vento, nè di auree chiome, ecc. », perchè — ribatte nella *Risposta al*

Calsabigi — « in tragedia un amante parla all'amata, ma le parla, non le fa versi: dunque non le recita affetti con armonia di stile e di sonetto ».

Gli è che l'Alfieri, più rigidamente classico, si rifaceva in tutto e per tutto ai modelli antichi: il Foscolo invece, pur seguendo le orme del maestro, non poteva non portare nella sua arte un alito di quella vita nella quale viveva. Eravamo nei primi anni del secolo passato, agli albori del romanticismo in Italia.

Dall'Alfieri anche il Monti, altro modello foscoliano, trasse l'ispirazione e del concetto e della forma organica della tragedia (31).

È bensì vero che, indipendentemente dall'Alfieri, fin dal 1779 il poeta del *Bardo* scriveva al padre Bertola: « Io mi sento in petto una fame di scrivere tragedie, che propriamente m'uccide. Questa è la mia smania, e sono disperato perchè ho paura di morire prima di poter comporre una tragedia » (32). Ma è pur vero, checchè ne dica il Vicchi (33), che la risoluzione decisiva di accingersi all'*Aristodemo*, il Monti prese soltanto nel 1783, dopo l'audizione della *Virginia* alfieriana, a Roma in casa di donna Maria Pizzelli (34). Racconta il Cassi: « Ora,

FACCIATA DEL « NUOVO TEATRO », ORA « TEATRO DEL CORSO », IN BOLOGNA.

in via S. Stefano 31, quale era nel progetto dell'architetto Santini, su disegno del quale, nel 1805, l'edificio fu eretto. Della facciata non fu eseguito però che il portico, leggiadrissimo.

(Riproduzione da un'incisione in legno dell'*in-folio* esistente nella Biblioteca Comunale di Bologna: « Pianta facciata e spaccato del Nuovo Teatro eretto in Bologna nella via di Santo Stefano ». Bologna 1806. Tipografia Marsigli di Celestini. - Per gentile concessione del signor Sindaco di Bologna.

essendo in quegli anni giunto a Roma il grande Alfieri, narrasi che il giovane Monti si abbattesse ad udire la recita da lui fatta della *Virginia* in casa di Maria Pizzelli, dove conveniva il fiore de' letterati...: il Cunich, lo Stay, l'abate Serassi, il cavaliere Puccini, il duca di Ceri, il conte Alessandro Verri, ed ogni altro migliore ingegno della città. Il Monti rimase a quella lettura preso cotanto, che, ritornato a casa, e rammentato il fatto di *Aristodemo,* che aveva pochi dì innanzi letto in Pausania, lavorò in poco tempo la sua prima e poderosa tragedia, l'*Aristodemo* » (35).

L'*Aristodemo,* compiuto già nel principio di febbraio del 1786, fu letto dal Monti ad alcuni amici intimi il 12 di quello stesso mese, nella sua propria casa; incominciò quindi la sua fortuna prima in una elegantissima edizione del Bodoni (una copia della quale fu mandata in omaggio anche al Cesarotti), poi al Real Teatro di Parma nell'autunno pure del 1786.

Il *Galeotto Manfredi* venne subito un anno dopo, in seguito ai successi dell'*Aristodemo;* e fu rappresentato per la prima volta al teatro Valle di Roma nel carnevale del 1788.

Il *Caio Gracco,* cominciato prima dell'andata in scena del *Galeotto Manfredi,* fu compiuto soltanto nel settembre del 1800, a Parigi, d'onde in Monti scriveva a Giuseppe Bernardoni, in data del 26, « di disporre ciò che occorre

per la esecuzione, almeno per lo scenario », avendo « dato mano alla correzione » della tragedia. Confida che al suo arrivo « tutto sarà pronto ». E così fu (36).

Ora: rammentiamo che il *Piano di studi* del Foscolo, ove il Monti è annoverato tra i poeti da esaminarsi e da studiarsi, non può esser stato scritto prima del 1796; notiamo che il *Tieste*, prima tragedia foscoliana, fu rappresentato per la prima volta al teatro Sant'Angelo di Venezia nel gennaio del 1797; e consideriamo bene questo brano del Foscolo, *Sulle accuse contro Vincenzo Monti*, scritto nel 1798: « ...E che il Monti siasi sempre mostrato odiatore della Corte romana e deliberato propugnatore di libertà, lo attestano tutti quei romani che, amando l'onore d'Italia, non invidiano chi può sostenerlo. Lo attestano l'*Aristodemo*, tragedia i cui liberi sensi insospettivano i despoti anche prima della rivoluzione di Francia. Lo attesta l'altra tragedia, il *Manfredi*, satira delle Corti. Lo attestano finalmente le scene del *Cajo Gracco*, tragedia inedita, ma da gran tempo nota in Italia, perchè incominciata prima delle vittorie di Bonaparte ».

A nulla giovano, naturalmente, le posteriori detrazioni alle stesse tragedie montiane, detrazioni originate da animosità personali. Ora importa stabilire che il Foscolo innanzi di accingersi alla sua prima tragedia, altamente sentiva del Monti e del suo teatro; che, scorgendo nello spirito e nelle forme di tale teatro analogie coi grandi modelli propostisi a studio, il Monti pure a studio si proponeva, e dal

Monti prendeva spunti di pensiero e frammenti di forme, dei quali, assimilati e fusi nell'opera foscoliana, non si sa bene se indagare le fonti nell'Alfieri o nel Monti, ma che, certo, dei principii all'uno e all'altro comuni risentono.

Come il Foscolo nelle tragedie montiane scorgesse uno scopo civile (liberi sensi, satira delle Corti, ecc.) è veramente alquanto difficile a spiegarsi. Forse al concetto, formatosi nella sua mente, del Monti, contribuì il divieto di rappresentazione di queste tragedie a Venezia, nel 1796, per parte del Consiglio dei Dieci. Ma tale divieto sembra (almeno secondo i documenti del tempo e gli storiografi dello stesso Monti) fosse causato, più che da vere e proprie ragioni politiche, da un intrigo del famigerato Gianni; nè dalle opere e dall'epistolario del Monti si ritrae alcuno schiarimento in proposito, se non forse dal seguente passo di una lettera diretta ad Angelo Patracchi, in data del 14 aprile 1798: « ...Non vi rattristate dell'infame azione di Gianni. Essa è ricordata tutto in obbrobrio dell'autore, divenuto l'esecrazione di tutti i buoni. Non mi abbasserò giammai a vendicarmene, ma il tempo farà le mie veci » (37). Giova notare però che la data è posteriore di due anni all'avvenuto divieto. Ad ogni modo il Foscolo, ignaro del dietroscena, fresco allora di studi, ardente d'entusiasmo e di fervor patriottico, può aver facilmente scambiato la vittima di un intrigo per un « martire dell'idea... » di quel tempo.

Ritornando al Monti, per quanto concerne il fine morale immediato e la struttura organica della tragedia — se non pel concetto etico informatore — siamo, per usare una espressione del Vicchi, in « corretto stile altieriano ».

Nell'*Esame critico sopra l' « Aristodemo »* il poeta si difende da certi critici, sbraitanti contro la tragedia perchè — dicevano essi — senza intreccio, senza sospensione e priva di quel meraviglioso, senza del quale lo spettatore si annoia. « Io non so primariamente — risponde il Monti — cos'abbia che fare la meraviglia col terrore e colla compassione, che sono i due grandi oggetti della tragedia. Mi pare che si possa atterrire e commovere senza sorprendere; resto ben io sorpreso come la bella, la difficile, la divina semplicità, che fu sempre il primo pregio e carattere delle sublimi opere degli antichi, diventi adesso una deformità nell'opera di un moderno » (38).

Tale semplicità importava l'eliminazione di ogni personaggio che non paresse strettamente necessario, fors'anco dell'amore, certo di quasi tutti gli altri sentimenti accessorî che non si collegassero con quello massimo ed unico che governa l'azione (39). La quale azione, specialmente nell'*Aristodemo* e nel *Galeotto Manfredi*, dove, per amor di semplicità, in ogni particolare, è svolta dal solo personaggio principale, riuscì assai povera, schematica, priva di sostanza drammatica e, come nota lo Zumbini, più breve ancora delle brevissime onde si compongono le tragedie dell'Astigiano.

Nel *Caio Gracco* entra Shakespeare, fa capolino anche il romanticismo; ma, come ho notato, nel tempo in cui il Foscolo si applicava seriamente agli studi, non era la tragedia ancora compiuta, si sapeva soltanto che il Monti vi attendeva. Però ciò non vuol dire che l'esempio sia rimasto senza frutto, per parte del Foscolo: vedremo poi come la *Ricciarda* risenta dell' influenza shakespeariana. Shakespeare, del resto — quantunque non meditato nè studiato che dopo il 1800 — è già compreso nel *Piano di studi*, ove, fra le tragedie segnate è pure una tragedia pressochè omonima: *I Grachi* (sic). Siamo sempre fra il 1794 e il 1796.

Del resto, oltre l'agitazione continua delle passioni, nelle strettoie dello schema alfieriano, ragione e scopo della tragedia montiana, traspare l'influenza di Shakespeare anche dalla seguente, che sembra un'ingenua confessione. Nell'esame critico sull'*Aristodemo*, il Monti francamente confessa che nulla gl'importa delle osservazioni dei critici, pur di raggiungere il proprio scopo: « Le critiche sono un sillogismo, le *lagrime una sensazione!* Quella è una fredda e lenta operazione dello spirito; *questa è del cuore, ed è calda e rapidissima;* nè si riflette quando si sente, nè tutti hanno la disgrazia d'aver letto Aristotile. I dotti, andando a teatro, portano seco lo spirito, e lasciano il cuore a casa.... ». E più innanzi: « *Una produzione di sentimento non bisogna giudicarla colla facoltà, dell'intelletto,* nè una produzione dell'intelletto con quella del sentimento ». — E cita..... i tragici francesi!

Non senza ragione però. E il Monti, pur ammirando il drammaturgo inglese, non ebbe poi la lena e il coraggio, come nota giustamente lo Scherillo (40), di seguirlo risolutamente per l'ampio mare della sua arte e della sua fantasia, esperta e degli vizi umani e del valore; e l'*Aristodemo*, quantunque ricco di pregi, a giudizio anche dello Zumbini, sotto l'aspetto dell'azione e della sceneggiatura ritrae la maniera più propria dell'Alfieri.

E l'Alfieri, nonostante le apparenze contrarie, subì notevolmente l'influenza del Voltaire. Di riverbero, la subì alla sua volta il Foscolo, il quale parve però non accontentarsi di cotal « imitazione d'imitazione », e nel *Piano di studi* si propose di esaminare e studiare particolarmente anche il tragico francese.

Il Voltaire, sia per convincimento sincero, sia per reazione e quindi mania di singolarità, contro Diderot, Marmontel e anche Lessing (41), che avevano sostenuto i diritti di tutta l'umanità, indistintamente, ad essere materia di tragedia, riprese e sostenne la teoria classica del *sublime* nei personaggi della tragedia, che egli — come poi non certo a caso doveva fare il Foscolo — chiamò *eroico*, ed *eroica* chiama la tragedia che *eroicamente* s'atteggia, in contrapposizione alla cosidetta tragedia *borghese*. « Peut-être

— egli scrive sempre ostentatamente tentennante ne' *Remarques sur D. Sanche* — les comédies héroïques sont préférables à ce qu'on appelle la tragédie bourgeoise ou comédie larmoyante. En effet cette comédie larmoyante, absolument privée de comique, n'est au fond qu'un monstre né de l'impuissance d'être plaisant ou tragique....... Il peut arriver sans doute des aventures très funestes à de simples citoyens: mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort entraine celui des nations ».

Così il Voltaire si attenne, per la maggior parte dei soggetti delle sue tragedie, agli antichi, e seguendo a ritroso la tradizion classica, i tragici greci e latini — direttamente (non come il Foscolo) — imitò, pure staccandosi da essi in molti particolari di concezione e di tecnica, che danno, essi soli, carattere originale e fisionomia propria alle sue tragedie.

Dal concetto più sopra esposto ripetiamo la conseguenza che logicamente vedemmo scaturire da altri concetti analoghi e simili del Foscolo, dell'Alfieri e del Monti: l'esclusione dei personaggi comuni e vili. È vero che più tardi il Voltaire pratica e scrive precisamente il contrario: « Pour mieux parvenir à jeter dans les esprits les semences de ces vertus nécessaires à toute société, on a choisi des personnages dans l'ordre comun »; e confessa di aver posto sulla scena un giardiniere, una giovinetta, ufficiali di truppa e perfino un semplice soldato. Ma Voltaire ciò scriveva nel 1769, a proposito della sua tragedia *Les Guèbres*, la quale,

oltrechè non mai rappresentata e poco nota, è fra le ultime scritte; per cui la conversione dell'autore dell'*Oreste* è uno di quei pentimenti senili, che non infirmano, o ben poco, le teoriche e i principii informanti il periodo più rigoglioso e fecondo della sua attività letteraria.

Bisogna soltanto tener conto dell'affermazione, che, quantunque di tal periodo, ha però significato generale, e qui non torna che come ripetizione. « Pour mieux parvenir à jeter dans les esprits le semences de ces vertus nécessaires a toute société..... ». Dunque la virtù, la virtù nel senso propriamente foscoliano di virtù sociale, è qui affermata a scopo della tragedia.

Non badando a' tardi pentimenti, ma rifacendoci ai primi principii, vedremo come il Voltaire (e dopo, l'Altieri) sdegni quegli organismi di tragedia, nei quali la parte principale e il nodo della catastrofe sono assegnati a' personaggi secondarii. « Les anciennes — egli scriveva infatti a' suoi begli anni — avaient pour maxime de ne faire des acteurs subalternes, même de ceux qui contribuaient à la catastrophe, que des personnages muets, ce qui valait infiniment mieux que des dialogues insipides qu'on met de nos jours dans la bouche de deux ou trois confidents dans la même pièce ». E prosegue citando Sofocle ed Euripide.

Le testimonianze a conferma di queste teorie sono copiose ed esplicite: il Porena, nell'opera citata, molte ne arreca.

Il fare una tragedia ove entri un Re e non vi abbia

principal parte, è pel Voltaire come fare una figura colla testa nel luogo de' piedi. « Jamais en aucun cas on doit imiter un tel exemple — esclama egli, riprovando lo scioglimento dell'*Héraclius*, — il faut que le premiers personnages agissent ».

Tale esclusione di personaggi inutili rende naturalmente più semplici ed agili le mosse dell'azione tragica, alla quale arreca inoltre maggior calore: la tragedia diviene, così, uno scoppio di passionalità, che, invece di sminuzzarsi, per adattarsi a numerosi personaggi, resta circoscritta in quelle poche e vere *dramatis personae*, che, per la loro grandezza morale, non possono non mantener sempre il calore del sentimento ad un grado altissimo.

Siamo insomma alla concezione lirica.

Poco importa poi, come nota giustamente anche il Bertana (42), che il Voltaire, spesso non abbia fatto alla teoria seguire la pratica. Il principio formulato rimane egualmente: una tragedia a fine morale, semplice, in modo che nulla, senza distruggerla, si possa levare; poichè egli diceva che l'essenziale è « de ne pas s'écarter de cette simplicité, tant recommandée par les Grecs et si difficile à saisir.... »; « l'art et le génie consistent à trouver tout dans son sujet, et non pas a chercher hors de son sujet » (43).

A buon dritto il Foscolo si era proposto per oggetto di studio tale, che all'Alfieri fu modello e pei principii e per la stessa tecnica. Acutamente rileva il Porena che

l'Altieri « sembra abbia voluto prendere in parola il Voltaire per tutti i suoi più arrischiati principii di semplicità e di rapidità, idealmente stabiliti, ma di rado praticamente applicati » (44).

Nel più volte mentovato *Piano di studi* — poichè è sempre questo « piano » il punto di partenza delle indagini per la determinazione delle influenze esteriori sul teatro foscoliano — trovasi, unico fra i « drammatici » proposto allo studio, il Metastasio.

Quali influenze l'arte poetica metastasiana, e nella concezione e nella forma organica della tragedia, può aver esercitato sul Foscolo?

Vediamo.

Per tutto il secolo XVII la poetica aristotelica fu dogma e codice in fatto di poesia drammatica: essa rappresentava l'antichità veneranda e la tradizione intangibile. Però al principio del secolo XVIII e trattatisti e autori drammatici iniziano una salutare reazione. Il Muratori nel trattato *Della perfetta poesia italiana*, Pier Iacopo Martelli nel *Dialogo della tragedia antica e moderna*, Luigi Riccoboni nella *Reformation du théatre* (dopo di aver sostenuto a spada tratta Aristotile nell'*Histoire du théatre italien*) furono i primi ribelli; poi — per non citare gli stranieri

Durval, Johnson e Lessing — il Baretti, il Greppi, il Vallaresco e il Goldoni combatterono le teorie del Voltaire e del Diderot, che sostenevano gli antichi (45).

Il Metastasio pubblicava nel 1778 l'*Estratto dell'arte poetica di Aristotile e considerazioni sulla medesima* (46), nel quale esprimeva intenti nuovi a spirito nuovo informati, sebbene, in realtà, egli continuasse la tradizione classica.

Missione della poesia, secondo Aristotile, è, come fu già notato, d'indurre nell'animo una salutare e durevole impressione con diverse sorti di piaceri a seconda delle diverse specie. La imitazione del bello, secondo lo Stagirita, è però sempre la causa efficiente di tale impressione, giacchè il bello è essenzialmente educativo. Tale imitazione, a sua volta, si compie colla riproduzione delle cose universali, rivestite dei maggiori attributi del Bello: ordine, grandezza, simmetria e precisione, e ciò costituisce l'arte, che è conoscenza delle cose universali. E che è la tragedia se non una *specie* nei *generi* dell'arte poetica? Con ordine e con grandezza essa dovrà essere adunque una espressione dell'universale. L'ispirazione però è sempre ammessa da Aristotile come principio di poesia: ad essa anzi egli dà una origine quasi divina, facendola emanare da un *quid divini*, insito nell'animo umano.

Il Metastasio invece non crede alla natura divina della ispirazione poetica; crede soltanto esser necessaria, per poetare, la fredda operazione della ragione, l'essere *compos sui*;

esige però dai poeti: prima di tutto il senso dell'armonia; in secondo luogo, la docilità del cuore al sentimento delle umane passioni per poterle eccitare negli altri; terzo, intuito profondo nel saper cogliere i rapporti delle cose; infine, immaginazione vivace (47).

Il Metastasio non opina nemmeno che l'*universale* debba essere o sia oggetto di tutta la poesia — distinguendo egli le arti dal mezzo della esecuzione —; e ancora, contro Aristotile che sostiene non dover la tragedia produrre ogni sorta di piacere, ma soltanto quello che le è proprio, derivante dalla pietà e dalla compassione, egli afferma che, circa i *mezzi* della tragedia, non deve aver luogo esclusione di sorta. « Vi sono — scrive — molti altri mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare, senza condannare lo spettatore a dover inorridire eternamente ed eternamente compiangere » (48). E ancora: « Se codesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che deve proporsi la tragedia, non devesi intendere per distruzione, ma per rettificazioni delle medesime, ho bisogno d'essere istruito per quale via il terrore e la compassione lo conseguiscano; e perchè non debbano usarsi che codesti due soli farmaci in questa cura..... Terrore e compassione non sempre purificano..... e..... gli affetti nostri non si restringono al solo terrore e alla sola compassione; l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, ecc. sono i venti che ci spingono ad operare » (49).

Il Metastasio però, quantunque assegni alla tragedia un fine morale, identico a quello che poi le sarà assegnato dal Foscolo, continuando nondimeno in parte la tradizione aristotelica, là ove parla della poesia in generale, pensa che scopo di essa sia dilettare ed istruire e fa questa distinzione: « L'obbligo principale del poeta, come buon poeta, si è assolutamente ed unicamente quello di dilettare: l'obbligo poi del poeta, come buon cittadino, è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario » (50).

Con questa felice distinzione del *poeta* dal *cittadino*, risolvevasi nel modo migliore, or son quasi due secoli, la *vexata quaestio* della moralità artistica. Ma il Foscolo, che non disgiungeva l'artista dall'uomo, che voleva la rianimazione del sentimento e dell'uso delle passioni (ufficio delle arti letterarie) allo scopo di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, pena la rivoluzione, l'anarchia e l'invasione straniera — il Foscolo, dico, non poteva che appigliarsi alla seconda parte della distinzione metastasiana, come a principio morale informatore. Sopraffatto dalla più forte influenza altieriana, negò il *diletto* come unico fine della poesia, ed eliminò la teoria metastasiana dalla concezione e dalla tecnica delle sue tragedie.

La virtù come coefficiente della pubblica felicità, l'*utilitarismo sociale:* ecco ciò che Foscolo, se non ha trovato

per la prima volta nel Metastasio, ha di certo notato e rilevato, corroborando l'individual suo convincimento.

Nient'altro, del Metastasio, si riflette sul teatro foscoliano: col quale, e per metodi e per effetti, il poeta di *Euridice* risulta anzi in perfetta antitesi.

Se non dal Metastasio però, da Antonio Conti che, nell'infierire del teatro gesuitico, nella prima metà del secolo XVIII, diede, unico, notevoli saggi di tragedia, forse il Foscolo ha tratto ispirazione: certamente vieppiù si radicò in lui, per l'esempio del Conti, la persuasione di aver scelta la miglior via sulle orme dell'Alfieri.

Non si trova nel *Piano di studi* il nome del Conti: ma è lecito pensare che chi, in un periodo assai misero pel teatro italiano, eccelleva per alcune buone qualità di drammaturgo, destando l'ammirazione del Cesarotti, non isfuggisse al Foscolo, datosi proprio allora, con grande ardore, agli studi di varia letteratura e filosofia.

Il Conti vuole anzitutto i soggetti di tragedia *storici* e *romani*, poichè oltre ad essere la storia romana storia nostra, è « delle altre più conveniente alla maestà e alla gravità della tragedia, alla sua verosimiglianza e *credibilità*, e per le cose che propone più confacevoli agli spettatori del nostro secolo ed insieme più *utile* » (51).

Abbiamo dunque anche nel Conti l'utilità sociale, assegnata come fine morale alla tragedia: pare anzi che tale scopo egli prefigga unicamente alla tragedia. Il Conti infatti dichiara che « nulla importa che i soggetti abbiano le condizioni richieste dalla poetica di Aristotile, che non è norma infallibile della tragica imitazione » (52); e, orientandosi piuttosto verso i Francesi (53), si domanda: « Cosa ci vieta di profittare delle bellezze delle tragedie francesi » per fare del teatro un'alta « scuola di morale? » (54). Esige « l'azion vera », perchè « molto più atta ad *istruire* e a dilettare che un'azione meramente favolosa ». E così spiega l'efficacia istruttiva del vero: « L'azion vera esponendo l'ordine delle cose, quali sono state in esse (*sic*), contiene i principii fissi e le leggi immutabili colle quali suol operare la natura, o per meglio dire la Provvidenza ». Questi principii è necessario conoscere, perchè formano « la scienza utile agli uomini ed agli Stati ». L'utilità della tragedia è in tal modo considerata analoga a quella della storia, quantunque il Conti s'affretti subito a dichiarare che « l'oggetto della storia è il vero, l'oggetto della tragedia il verosimile » (55).

Il Salza, un po' troppo in verità entusiasta del Conti, ha collocato addirittura l'autore del *Giulio Cesare* accanto a Shakespeare, affermando che « di tutte le bellezze dello Shakespeare ebbe la coscienza », e che ebbe il merito di aver tentato, un mezzo secolo prima dell'Alfieri, la « tragedia

politica » (56). Prima di tutto, nè la coscienza, nè il tentativo, in questo caso significano nulla, poichè la prima è rimasta infruttuosa e il secondo non riuscì; poi, giustamente osserva il Bertana (57) che della ammirazione del Conti per lo Shakespeare « non ci è rimasto diretto documento che un giudizio incidentale, che non suona troppo alto ». (58) Lo stesso Bertana però, sottilizzando soverchiamente, sembra voler togliere al Conti il merito d'aver tentata la tragedia politica..... « Il concetto politico delle tragedie del Conti è contenuto essenzialmente dottrinale, filosofico: la passione non v'ha parte; non sono sentimenti che si vogliono comunicare per accendere ed agitare i cuori; sono verità che si enunciano o si dimostrano: non un'idea ma più idee che scaturiscono dalla meditazione del passato, senza riferimento al presente o all'avvenire » (59).

Francamente questa distinzione fra sentimenti e verità, la qual verità sarebbe dal Conti inculcata invece dei sentimenti, oltre che casuistica, mi sembra anche abbastanza strana! Ma tali verità, inculcate, non suscitano forse sentimenti? E chi le verità inculca non è forse dominato dal sentimento di queste stesse verità? E il Bertana non aveva una riga prima avvertito che « storica è la materia delle tragedie contiane, e politica, quindi, l'essenza degli ammaestramenti che da esse sgorgano »?

D'altronde il Conti vuole che l'ammaestramento risulti sempre dalla commozione, e nella prefazione al *Marco*

VITTORIO ALFIERI.

(Dal ritratto di F. X. Fabre).

Bruto (60) scrive: « Ho avuto riguardo..... a tesser semplicemente e senza molti nodi l'azione; a preparare le passioni per non dare nell'inaspettato, (61) a graduar i caratteri per riunire tutte le figure in un quadro solo..... perchè, dando alla favola un centro, si fissano in un oggetto solo il senso, la fantasia, le passioni, il pensiero dello spettatore ».

Che poi in realtà le tragedie del Conti siano riuscite, per usare una frase dello Scherillo, « fredde versificazioni della storia » (62), è altra cosa; io, qui, ricostruisco la teoria letteraria, la teoria pura e semplice.

Tutto ciò è necessario notare perchè il Foscolo, come il Conti, scrisse tragedie storiche; come il Conti, diede ad esse un contenuto, ove sono, per usare la espressione del Bertana, più idee che scaturiscono dalla meditazione del passato. Circa il riferimento al presente o all'avvenire, non ci è lecita alcuna induzione dagli infelici organismi, delle tragedie contiane; non abbiamo d'altra parte documenti o indizii che ci manifestino o indichino il pensiero recondito dell'autore. Certamente egli voleva che dalla tragedia scaturisse un ammaestramento pratico. Il Foscolo proseguì più spedito e più sicuro sulla stessa via.

Della grande arte di Shakespeare — quantunque il nome sia segnato nel *Piano di studi* — non appar notevole

traccia nelle tragedie del Foscolo. Del resto lo Shakespeare fu pei classicisti e pei primi romantici « un genio selvaggio, un capo strano con dei lucidi intervalli stupendi: una specie di montagna arida e scoscesa, dove un botanico arrampicandosi per de' massi ignudi, poteva trovare un qualche fiore non comune » (63). Venne poi il volume di Madama di Staël, *De la litterature*, « che bandì per tutta l'Europa il verbo d'un'arte novella »; e il Foscolo non mostrò sempre ripugnanza per le nuove teorie, anzi nella *Ricciarda* se ne giovò. Non però nella tecnica: la *Ricciarda* conserva sempre le tre unità, i cinque soli personaggi, gli antefatti sottintesi od esposti per narrazione nel dialogo, l'ingresso del protagonista all'atto secondo, il delitto ultimo terrificante sulla scena. Un soffio di aria nuova e vivificante anima però gli scheletriti personaggi: vivono un tantino di vita vera, e non è poco.

Così si spiega come nel 1825 il Foscolo facesse il viso dell'armi alla prima tragedia manzoniana, *Il Conte di Carmagnola*; e più tardi, dall'Inghilterra, facesse colpa al Monti d'aver « imitate intere scene da Shakespeare, le quali — prosegue ironicamente — gl'Italiani, in suon di lode, si compiacciono di chiamare assai naturali..... »

Proprio perchè naturali, biasimava il Foscolo i soggetti tragici della scuola romantica. La troppo vicina e piccola e conosciuta realtà rompe all'editore l'illusione « dalla quale dipendono tutti gli effetti » della tragedia, ed alla quale hanno mirato tutti gli sforzi del poeta.

Inutile il cercare analogie del teatro foscoliano colle tragedie di Sofocle, che il Cesarotti dal 93 al 96 traduceva e commentava a Padova e il Foscolo segnava nel *Piano*. Abbiamo visto come il Foscolo non arrivasse ai Greci che attraverso ai contemporanei, e come soltanto più tardi, durante la composizione dell'*Ajace*, sentisse la necessità di studiare la vita e l'arte greca direttamente e profondamente, pur non iscostandosi mai dall'orma delle care piante alfieriane.

V.

Ed ora tiriamo le somme.

Attraverso la influenza diretta e conseguente imitazione dell'Alfieri, gli esempi del Monti, del Voltaire, del Metastasio e del Conti, che resta di nuovo, di singolare, di originale, nelle teorie drammatiche del Foscolo?

Ben poco, e questo poco in significato più etico che estetico: trattasi di dottrine morali, in senso sociale. Per ciò che concerne l'atteggiamento e la forma organica della tragedia, la formula alfieriana è applicata in tutta la sua rigidezza: le tre unità, l'esclusione dei personaggi inutili e dei colpi di scena, tutta l'azione concentrata, per quanto è possibile nel protagonista, che per le esigenze del « nobile » e del « sublime tragico » è un grande personaggio dell'antichità. Anche nella *Ricciarda*, nella quale fa capolino un po' di Medio Evo romantico ed è una certa intenzione shakespeariana, lo schema alfieriano è sempre religiosamente mante-

nuto. A ragione nota lo Scherillo: « Il Foscolo, che osò ricalcare fedelmente le orme dell'Astigiano, cadde su di esse » (64). I successi del Monti — il quale, pur seguendo le stesse orme, concesse sì largamente alla libertà artistica — non lo lasciarono, è vero, indifferente; il teatro francese, tutt'altro che astraente dalla imitazione classica, lo lusingò: ma il Foscolo, per ragioni di tempi e tendenze particolari del suo spirito, scelse prima e al di sopra di ogni altro l'Alfieri a suo modello, lui fedelmente imitò e sulle orme di lui cadde.

Circa la dottrina morale, abbiamo già visto come l'unica differenza tra la finalità etica della tragedia dell'Alfieri e quella della tragedia foscoliana, consista nel metodo più che nella sostanza. L'« educazione morale » che vuole l'Alfieri è implicita nella « felicità umana » voluta dal Foscolo. Soltanto che questi, pur di raggiungere il suo scopo, non ha esitato a porre sulla scena anche personaggi che, come *Tieste*, hanno bensì la grandezza della malvagità, ma della malvagità hanno anche il lato ributtante, perchè pienamente coscienti, non operanti ciecamente perchè sospinti dalla inelluttabilità d'una grande passione, ma da insita e riflessiva cattiveria d'animo. Ciò non è mai nell'Alfieri, pel quale l'immediata apprensione del Bello è nel Bene, rimanendo in tal modo escluso tuttociò che, anche soltanto come esempio, non cooperi, direttamente o indirettamente, allo apprendimento del Bene, unicamente come Bene.

L'agitazione delle passioni è mezzo, pel Foscolo, all'armonia ed all'equilibrio sociale; implicitamente alla virtù morale degl'individui; l'Alfieri, ponendo il Bello nella stessa essenza del Bene, rendeva già questo Bello accessibile allo spettatore, che, come ben nota il Porena, suppone già tanto virtuoso da essere capace immediatamente di quello apprendimento.

Insomma, il Foscolo esige nella tragedia, pel raggiungimento della umana felicità, l'azione manifesta tanto positiva della virtù come negativa delle rovine morali e materiali del vizio; l'Alfieri subordina ad un rigoroso concetto etico-estetico la seconda azione; entrambi ammettono, senza riserve, la grandezza della sceleraggine, scaturiente dalla fatalità e ineluttabilità della passione. Soltanto che nell'Alfieri, unicamente perchè la grandezza costituisce sempre un principio di virtù, come tale è bella; nel Foscolo invece, l'impressione estetica riesce meno sensibile dell'impressione morale: questa grandezza sarebbe da imitarsi se non ci recasse individualmente e collettivamente danno.

Al Foscolo resterebbe dunque soltanto il merito e la originalità di aver dato alla tragedia un significato morale in senso, dirò così, utilitario. Ma anche di questo merito e di questa originalità egli non partecipa che in parte; la teoria era già uscita dalla mente di Melchiorre Cesarotti, il primo, e proprio e vero, maestro di Ugo Foscolo (65).

L'abate padovano nel *Saggio sul diletto della tragedia* (66)

si domanda come mai si verifichi « questo bizzarro fenomeno dello spirito umano, che si compiace di veder la rappresentazione d'uno spettacolo, la di cui realtà lo affliggerebbe sensibilmente ». Passa quindi all'esame di tre tentate soluzioni del problema: quelle dell'abate Dubos, del Fontenelle e dell'Hume.

Il primo attribuisce il fatto all'estremo aborrimento che ha l'animo nostro per l'inazione, per liberarsi dalla quale cerca d'essere agitato e commosso, anche a prezzo di fatiche, afflizioni e danni gravissimi.

Il secondo pone il diletto in una attenuazione del dolore. Per quanto uno spettacolo s'impadronisca dell'immaginazione, resta sempre nel fondo dello spirito qualche idea della falsità di quel che si vede e questo basta per ridurre il dolore a quel grado in cui comincia a trasformarsi in diletto.

La spiegazione del fenomeno secondo Hume è invece la seguente: Il sentimento del bello dà una nuova direzione ai moti di tristezza, di compassione e di terrore. Le immagini forti, le espressioni energiche, un discorso armonioso, una bella imitazione, l'arte che raduna tutti i tratti toccanti, il giudizio che li colloca ciascheduno a suo luogo, producono una mistura di vari diletti, che, riuniti insieme, assorbono la passione subordinata, la sforzano a cangiar natura e ad ingrossare la somma totale del piacere.

Il Cesarotti non accetta, anzi s'industria di confutare,

le due prime spiegazioni; s'accosta invece a quest'ultima, di cui accetta la teoria della trasfusione, introducendovi però un elemento nuovo e precisamente l'interesse e la responsabilità morale. « .....L'interesse suppone affetto e l'affezione è proporzionata alle qualità amabili di chi patisce. Ora l'affezione non è mai senza qualche dolcezza, che s'insinua nel dolore istesso. Le lacrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi. Dall'interesse drammatico derivano egualmente la compassione e il terrore. La disgrazia di chi si ama ci addolora, il pericolo ci spaventa. La moralità si mescola ad ambedue queste perturbazioni ed all'interesse che le sveglia aggiunge il suo proprio. Quest'è di dar agli uomini l'istruzione più necessaria alla vita, vale a dire che le pene e le disgrazie che più gli affliggono sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambidue che possono evitarsi o superarsi da loro, quando vogliono far buon uso della libertà e della ragione ». E continua notando come con questa idea la rappresentazione delle sciagure altrui « diventi uno specchio de' pericoli nostri: l'interesse ch'io sento per gli altrui mali risveglia il più intrinseco ch'io sento in me. L'uomo ama i suoi simili perchè ama sè, e per legge di natura ama più sè che i suoi simili ». E afferma che il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di cogliere il frutto di questa istruzione, ma che, presentata in lontananza di tempi, di luoghi e di relazioni, dà campo alla riflessione di prepararsi.

Il Cesarotti ripone in tal modo il diletto prodotto dall'azione tragica nel puro e semplice appagamento, poco importa se morale o materiale, dell'istinto egoistico, e arriva logicamente all'estrema conseguenza. Egli esige cioè che la tragedia termini colla punizione del malvagio, perchè allora soltanto all'idea di malvagità va di pari passo l'idea del triste fine, e il proposito di evitare il male all'*interesse* di essere istruiti, e quindi premuniti, contro le passioni.

Il Foscolo arrivava bensì alle conclusioni cesarottiane per via opposta — ritenendo egli il moto continuo delle passioni necessità psicologica e morale dell'individuo, mentre il Cesarotti vuole nella tragedia la punizione della malvagità a scopo di freno — ma il risultato etico, per ciò che concerne il pensiero informatore della composizione tragica, è identico.

La novità e la originalità della teoria foscoliana restano adunque dimezzate: il Foscolo non ha che il merito del diverso procedimento per l'attuazione di una idea che egli aveva semplicemente fatta sua, ma che non gli era germogliata nuova nella mente.

Questo il risultato — assai meschino in verità, non forse però meno importante — al quale mi ha portato l'analisi della poetica foscoliana della tragedia.

Resta ora da notare un semplice fatto, che se non aumenta dal lato artistico e letterario il valore dell'opera

drammatica del Foscolo, lo accresce però dal lato della bellezza morale e dal punto di vista patriottico e civile.

VI.

Ugo Foscolo subì certamente influssi e tendenze di maestri, di scuole e di modelli, ma soltanto in quanto armonizzavano colle tendenze del suo spirito, colla nobiltà delle sue aspirazioni, coi fervidi palpiti del suo cuore.

Ricordiamolo a Venezia dal 1793 al 1797.

Venuto di Grecia, appena dirozzato tra i Dalmati, la rigogliosa opulenza e la malinconica dolcezza della città delle lagune sviluppano in lui quel germoglio di sentimentalismo, che mai acquetato, nonchè soffocato, dall'azione, s'agita e freme nel suo essere, causa prima di quella affannosa inquietudine, tormento di sua vita e caratteristica e coefficiente massimo ad un tempo dell'arte sua. Accortosi di essere ignorante si applica con fervore agli studi, ma il suo pensiero spazia oltre la cerchia dei libri. Le parole dei maestri s'imprimono nella sua mente, ma scaldano anche il suo cuore; gli scrittori moderni e antichi gli nutrono il pensiero, ma gli eccitano anche la fantasia. Omero ed Ossian, Ariosto ed Alfieri, Rousseau e la filosofia sensistica, trovano una piena corrispondenza nei moti incessanti del suo spirito. È, d'altronde, nell'aria un soffio nuovo e purificatore, che accenna a vivificare tutto un mondo invecchiato ed inerte. Gli eserciti

francesi rumoreggiano ai confini d'Italia, nè le nuove leggi repressive dei vecchi dominatori riescono ad arrestare la diffusione trionfale delle idee, nè a frenare le aspirazioni, i desideri nuovi. Ugo Foscolo, povero, ma piena la mente e l'animo di pensieri e di sentimenti, prorompenti colla impetuosità degli entusiasmi giovanili, studia, lavora e s'agita, con tanto maggior fervore, con tanta maggior baldanza, in quanto che anche il suo cuore si schiude ora per la prima volta all'amore di donna. Isabella Teotochi-Albrizzi gli era apparsa in quel tempo nel fulgore della sua bellezza e nella soavità della sua grazia, come noi l'ammiriamo ora nel magnifico ritratto del Lebrun. E Foscolo offre alla sua donna il cuor giovinetto, commosso ancora dalla lettura dell'*Eloisa* e rattristato dalle *Notti* di Joung, le porta i distillati poetici della sua accesa fantasia nelle forme sdilinquite del Savioli e del Vittorelli e in quelle sonore e reboanti del Minzoni e del Cesarotti. E arcadeggia e perpetra metafore a tutto spiano:

Cinta di bianca radïante spoglia,
scende talor la pietosa amante
a consolarmi dall'empirea soglia.
E poco fa ella apparve a me dinnante,
a mano d'Amaritte, a cui conforme
fu l'età, fu il costume e fu il sembiante.
A le fiorite placide lor orme
io le conobbi ed al soave riso,
e le conobbi alle beate forme.

Sparpagliavano gigli, e dolce e fiso
avevano in me quel raggio, che d'intorno
i piacer diffondea del paradiso.
Poscia su rosea nube a lor soggiorno;
corteggiate da spiriti innocenti,
balenando beltà facean ritorno.

Poeta e tribuno, Foscolo riempie Venezia del suo nome. Nelle odi *A Dante* e *La Verità* è la forza dello sdegno altieriano e la solenne gravità dell'*Oda a Bonaparte liberatore*. « Quel giovane — ci narra Mario Pieri — con un po' di quel suo natural piccolo livore, invece di lasciarsi avvilire dalla povertà, scherzava, potrebbesi dire con essa, e sfidavala e quasi se ne compiaceva, superbo del proprio talento e consolato dalla speranza di gloria che i suoi studi gli promettevano. Rossi capelli e ricciuti, ampia fronte, occhi piccoli ed affossati, ma scintillanti....., color pallido... curvo alquanto comechè ben aitante della persona, andatura sollecita, parlar scilinguato ma pieno di fuoco. Mettea meraviglia a vederlo aggirarsi per i caffè, vestito di un logoro e rattoppato soprabito verde, ma pieno di ardire, vantando la sua povertà infino a chi non curavasi di saperlo, e pur festeggiato da donne, segnalate per beltà ed avvenenza, e dalle maschere più graziose e da tutta la gente » (67).

Venezia, morente, stordivasi allora nel fasto e nelle pompe, ne' teatri e negli spettacoli; nella generale spensie-

ratezza pochi spiriti avveduti presentivano la prossima ruina.

> Che popolo, che gran foresteria
> Che canal, che tragheti, oh Dio che done!
> E pur, non so perchè, mi pianzaria! 68

gemeva il Labia. L'avvedutezza di pochi però, come nota il Michieli, non impediva bensì alla maggioranza di stordirsi negli svagi e ne' festini, ma non toglieva al Foscolo ed ai pari suoi di rivolgere lo sguardo all'avvenire e di vedere da una parte nell'odio alfieriano ai tiranni, dall'altra nel giacobinismo di Francia, l'alba dei tempi nuovi. A queste due fonti il Foscolo, secondo il Michieli, si sarebbe ispirato per le tragedie in questo turno ideate: *Tieste, Edipo, Issione* o *Focione, I Gracchi* e *Timocrate*..... 69). In casa Ferradini, a San Polo, Ugo Foscolo ed i suoi amici cospiravano e preparavano la rivoluzione. Il giovane zacintio si distingueva per l'entusiasmo col quale predicava le nuove idee, ed altre sempre ne accoglieva in nome della libertà e della democrazia. I principii giacobini e l'odio sacro ai tiranni della tragedia alfieriana avevano guadagnato il suo animo ed avevano fatto di lui un irrequieto novatore. Del 95 infatti è la cantica *Robespierre*; del 96 il sonetto a Venezia, nel quale è un'aspra rampogna al Senato che aveva deciso la neutralità disarmata:

> O di mille tiranni a cui rapina
> Riga il soglio di sangue, imbelle terra!
> 'Ve mentre civil fama ulula ed erra
> Siede negra Politica reina:

Dimmi: che mai ti val se a te vicina
Compra e vil pace dorme, e se ignea guerra
A te non mai le molli trecce afferra,
Onde crollarti in nobile ruina?
Già striscia il popol tuo scarno e fremente,
E strappa bestemmiando ad altri i panni,
Mentre gli strappa i suoi man più potente.
Ma verrà il giorno, e gallico lo affretta
Sublime esempio, ch'ei de' suoi tiranni
Farà col loro scettro alta vendetta.

È la primavera della vita, della poesia, dell'arte foscoliana! Che importa se le forme letterarie non sono ora elaborato frutto di affannosi e lunghi studi? Verranno dopo la balda adolescenza, le passioni procellose, le terribili disillusioni, i dolorosi esigli; l'anima piagata e piegata dal dolore si chiuderà allora nella riflessione e nella vita tutta interiore; la mente, tarpate le ali alla fantasia, si tempreràed affinerà a' studi più severi. Ma frattanto non v'indignate se in viete forme e in vieti suoni egli cerca unicamente la rispondenza degli spiriti fraterni.

Meravigliosamente intuì Francesco De-Sanctis l'ultimo periodo di questa età rigogliosa e spensierata del poeta de' *Sepolcri*. « Il suo eroe era Altieri, il primo degli italiani..... Si educava all'eroica. La sua patria è Roma, è Atene. La sua libertà è la repubblica. Lo scopo della vita è la gloria, il fare grandi cose, degne della posterità..... Vivere o morire romanamente, come un eroe di Plutarco, quest'era il modello dal quale erano usciti i

Timoleoni, i *Bruti*, gli *Aristodemi*, applauditi sulla scena e presi sul serio nelle scuole. Il borghese combatteva il nobile ed il prete, avvolgendosi nella toga, con un'aria di *civis romanus sum*. Questo era un po' dappertutto, anche in America, anche in Francia, un involucro d'obbligo delle nuove idee, e il giovane Ugo prendeva la posa di Altieri e si metteva in toga e si faceva chiamare *Nicolò Ugone* e si proclamava il ***liber uomo*** » (70).

E col *Tieste* e coll'*Oda a Bonaparte liberatore* si chiude l'adolescenza e la gioventù poetica di Ugo Foscolo.

NOTE

(1) Foscolo, *Opere*, vol. II, passim

Per le « opere » del Foscolo cito la raccolta del Le Monnier del 1850-52, raccolta e ordinata da F. S. Orlandini ed E. Mayer. Nondimeno poichè tale raccolta, compilata con molta fretta e con deplorevole grettezza e unilateralità di criteri, è riuscita assai difettosa e in molte parti piena addirittura di inesattezze e di errori, citerò all'occasione altre edizioni posteriori, meglio curate, di varie opere.

(2) Del Loke il Foscolo oltre essersi intellettualmente nutrito ne' primi anni della sua educazione letteraria (v. De-Sanctis: *Ugo Foscolo in* « Nuovi saggi critici ») si mostra ammiratore e seguace anche in età matura. « Giovanni Loke — scrive nella « Quarta lezione d'eloquenza » — per universale consenso, arricchì il suo secolo del libro più eloquente (il *Saggio sull'intelletto umano*) e più utile fra quanti mai illuminarono il mondo: più eloquente perchè non solo è scritto con tutta schiettezza di lingua e vigore di stile e calore di pensiero...., ma ben anche perchè è disegnato con mirabile architettura di parti, eseguite con profondità di ragionamenti e dotato di quel fuoco magico della persuasione a cui il solo stile e il solo ragionamento non giungono, ma che nasce da un certo vigore di concepire le idee e da un certo amore nell'esporle..... « *Opere* » vol II pag. 135-6.

(3) Il Loke, in opposizione all'idealismo cartesiano, stabilito che nulla v'ha d'innato nell'anima circa l'oggetto delle nostre, cognizioni, afferma appunto che tutte le nostre idee provengono

dai sensi e dalla riflessione sull'operare interno. La riflessione lokiana del resto, pur essendo un che di distinto dai sensi, cade sotto di essi. Conseguentemente ogni sorta di principii logici, metafisici e morali, si riducono a fatti sperimentali delle sensazioni interne od esterne. Così il Loke, pur limitandosi alle sensazioni negò la conoscenza della sostanza e negò che si potesse affermare, filosoficamente, spirituale l'anima. (Cfr. Loke, *Saggio sull'intelletto umano*, passim.; Conti, *Storia della filosofia*, vol. 2°, lez. XIV; Poggi, *Il pensiero filosofico ne' rapporti colla civiltà e moralità italiana dell'epoca moderna*, cap. VIII).

(4) *Sul bello poetico*, in « Opere »: vol : XI, pag. 402.

(5) *Della nuova scuola drammatica*, in Op.: vol IV, pag. 295 e seg.

(6) *Dell'impresa d'un teatro per musica*. Id., pag. 378.

(7) *Lettere inedite di Ugo Foscolo a Silvio Pellico*, pubblicate da Alessandro Avòli, Roma, Befani, 1886, pag. 36-37. È la lettera sulla *Laodamia*, scorrettissima nell'edizione lemonnieriana, nella quale pur trovasi sotto il numero 325. L'Avoli assicura di averne esaminato minutamente l'autografo.

(8) *Della nuova scuola drammatica*. Cit. pag. 298.

(9) Id. pag. 307.

(10) Id. pag. 310.

(11) *Lettere ined. di U. Foscolo a S. Pellico*, cit. pag. 37.

(12) *Sullo stato della letteratura italiana*, in Op. vol. XI, pag 286-7.

(13) *Lett. in. di U. F. a S. P.*, cit. pag. 38-9.

Di casa 11 luglio 1824.

Caro amico.

O tu mi credi sleale, e devo esserne afflitto; o tu sei certo che la tua necessità mi preme quanto la mia, e tu avrai senza dubbio un nuovo dispiacere tutte le volte che mandi da me. — Sappi dunque ch'io feci mille tentativi la settimana passata, ed ebbi cento promesse le quali non si sono avverate. Avrei per altro un mezzo; ma in questo paese non so come giovarmene, ed è: Ch'io rilascierei in forma una cambiale pagabile a trenta giorni data, di mille franchi. Rilasciando una cambiale, tu vedi ch'io devo essere sicuro di poterla pagare. Ma io non conosco anima nata a cui offerirla; e solo trovo gente che vorrebbe assai più dell'uno per 100: vedi tu dunque mio caro Amico se puoi essere mediatore di questo negozio; e quanto più presto farai tanto maggior piacere farai a te ed a me. — Addio. — Domani per tempo risposta —

il tuo Foscolo

(14) *Lettere di Ugo Foscolo a Sigismondo Trechi*. Parigi, Libreria Internazionale A. Lacroix, 1875, pag. 35.

(15) *Lettera al conte Verri*, in « Prose politiche », pag. 82.

(16) *Giornale storico della letteratura italiana*, I, 486.

(17) Ubaldo Bregolin nacque a Noale in quel di Padova nell'anno 1722; studiò diritto nel Seminario patavino e ivi prese pure gli ordini sacri. Insegnò poscia umanità e giurisprudenza a Treviso, diritto civile nelle scuole della misericordia di Bergamo e finalmente a Venezia, ove morì nel 1800. Compilò una grammatica latina, poetò e satireggiò in italiano e in latino e dal latino tradusse la *Vita di Sallustio* del Le Clerc e vari brani di Plutarco. Fece pure una versione delle *Lettere di S. Benedetto a sua sorella Scolastica*; curò infine, corredandola di buone note, una edizione di Properzio, che fa parte della collezione dei « Classici Latini » del Bettinelli.

(18) Carrer, *Vita di U. Foscolo*; Venezia, Gondoliere, 1842. Passim.

(19) Bartolomeo Mitrovic, *Ugo Foscolo a Spalato*; Trieste, 1882.

(20) *Frammento di una lettera a Vincenzo Monti*, pubblicato nella « Biblioteca Italiana » del dicembre 1821.

(21) *Ugo Foscolo* in « Nuovi saggi critici », cit.

(22) Il *Piano di studi*, pubblicato per la prima volta con facsimile da Leo Benvenuti, fu ristampato dal Mestica nel 1889 in appendice al 2° volume della sua edizione delle poesie del Foscolo (Barbera, Firenze). Sunti ed estratti del piano avevano però già dato il Carrer (*Vita di U. F.*) e Cammillo Antona Traversi in non rammento più quale suo zibaldone.

(23) *Vita di Ugo Foscolo, scritta da Giuseppe Pecchio*. Milano, Ferrario 1851; capo 2°.

(24) *Lettere inedite di Ugo Foscolo, tratte dagli autografi e pubblicate dal prof. G. S. Perosino*. Torino, Vaccarino, 1877; pag. 26.

(25) *Epistolario*: vol. 1°, pag. 9

(26) Manfredi Porena, *Vittorio Alfieri e la tragedia*. Milano, Hoepli, 1904.

(27) *Del Principe e delle lettere*. Lib. 1°, cap. 3° e 4°.

(28) Citazione del Porena.

(29) *Parere sulla « Sofonisba »*.

(30) *Orazione inaugurale*, cit.

(31) *Lett. in. di U. F. a S. P.*, cit. pag. 40

(32) Monti: *Epistolario*. Milano, Resnati, 1842, pag. 30.

(33) *Vincenzo Monti - Le lettere, la politica in Italia dal 1750 al 1830*. Faenza, Conti 1838.

(34) La Pizzelli nacque in Asti nel 1735 e fu maritata a Giovanni Pizzelli, nipote del prelato omonimo al servizio di papa Benedetto XIV. Fu bella, di grande ingegno e di molto spirito, come un bel uomo e colto ed erudito era suo marito. Abitava in Roma al secondo piano del palazzo Bolognetti in via de' Fornari. In casa sua convenivano: i Verri, il Monti, il Rezzonico, i due Visconti, Gian Gherardo De-Rossi, Canova, Baretti, la Diodata Saluzzo-Roero, l'Andres, l'abate d'Aurillac, Goethe e molti altri fra i più illustri uomini del tempo. Cfr: Silvagni D., *La Corte e la Società romana*. Firenze, « Gazzetta d'Italia », 1881.

(35) Cassi F.: *Notizie intorno alla vita ed alle opere di V. Monti.* Bonaventura Zumbini ne' suoi mirabili « Studi sulle poesie di V. Monti » (Firenze, Le Monnier, 1894) parlando dell'*Aristodemo* nota, nello svolgimento dell'azione, una estrema affinità colla tragedia omonima di Carlo De-Dottori (vol. 3° della raccolta: *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena.* In Verona, 1725, presso Iacopo Villarsi). Mi sembra però che ciò nulla tolga alla derivazione alfieriana della tragedia del Monti È questione, quest'ultima, unicamente di tecnica, mentre la derivazione dal Dottori consiste, secondo lo Zumbini, nella collocazione e nell'adattamento dei fatti e di certe circostanze esteriori.

(36) Monti: *Epistolario,* cit., pag. 91.

(37) Id.

(38) *Tragedie, drammi e cantate di V. Monti,* a cura di G. Carducci. Firenze, Barbera, 1888; pag. 194 e segg.

(39) Zumbini, *Op. cit.,* pag. 54.

(40) Scherillo, *Ammiratori ed imitatori di Shakespeare,* in « Nuova Antologia », Ser. III, 42.

(41) Porena, *Op. cit.* passim.

(42) Bertana, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte.* Torino, Loescher, 1902; cap. XVII.

(43) *Epitre à Madame la Duchesse du Maine,* in « Théatre 142-43 » (citazione del Bertana).

(44) *Op. cit.,* pag. 238.

(45) *Discours sur Shakespeare et sur M. Voltaire par Joseph Barretti*. Londra e Parigi 1777. Dal Greppi e dal Vallaresso fu resa oggetto di satira la tragedia fatta sul modello antico. Circa il Diderot del Voltaire ho già esposto le teorie (cfr.: *Bijoux indiscrets*, cap. 28).

(46) L'*Estratto* del Metastasio fu pubblicato per la prima volta in Parigi in una splendida edizione curata dall'abate Pezzana.

(47) *Estratto*; edizione di A. Zatta, Venezia, 1783: in « Opere » tomo 16, cap. 4°, 9° e passim.

(48) *Id.*, cap. 11°.

(49) *Id.*, cap. 6°.

(50) *Id.*, cap. 17.

(51) *Prose e poesie di A. Conti con prefazione dell'autore*. Venezia, Pasquali, 1739.

(52) *Id.*

(53) Cfr.: E. Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri* in « Giornale Storico della letteratura italiana » Suppl. N. 4, 1901. È tanto fedele il Conti alle unità aristoteliche che vi aggiunge perfino « l'unità d'interesse », voluta dal La-Motte. (V. Galletti: *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*. Cremona, Fezzi, 1901).

(54) *Lettera al Bentivoglio*, Op. cit.

(55) *Id.* pag. 318 e segg.

(56) Abd-El-Kader Salza, *L'abate Antonio Conti e le sue tragedie*. Pisa, Nistri, 1897.

(57) Bertana: *Op. cit.*, pag. 77 e 80.

(58) Nella lettera che accompagna l'edizione di Faenza del *Giulio Cesare* diretta al Martello: « Sasper (*sic*) è il Cornelio (!) degli inglesi, ma molto più irregolari del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee e di nobili sentimenti ».

(59) Bertana: *Id.* pag. 80.

(60) *Le quattro tragedie.* Firenze, Bodoni, 1751.

(61) È necessario ricordare come egli esiga che la tragedia sia verosimile e credibile per riuscire efficace.

(62) *Art. cit.*

(63) *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare*, citato.

(64) Scherillo, *Il decennio dell'operosità poetica di Alessandro Manzoni*, in « Opere di Alessandro Manzoni », edizione Hoepli: vol. III, Milano, 1907.

(65) « Il Cesarotti mi animò primo agli studi ». Così Ugo Foscolo in una lettera a Vincenzo Monti; in: *Lettere inedite del Foscolo, del Giordani e della Signora di Stäel a V. Monti.* Livorno, Vigo, 1876.

(66) *Opere scelte di M. Cesarotti.* Milano, dalla Società Tipografica dei « Classici Italiani », 1820. Vol. 4°, pag. 283.

(67) *Opere di Mario Pieri.* Firenze, Le-Monnier 1901

(68) Gamba: *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano.* Venezia, Alvisopoli, 1817, vol. X, pag. 27.

(69) Adr. A. Michieli: *Ugo Foscolo a Venezia*; in « Nuovo Archivio Veneto », N. 51, nuova serie: num. 11.

(70) *Nuovi saggi critici*, cit.

CAPITOLO II

Il " Tieste „

Le date di composizione e la prima rappresentazione — Le tragedie omonime precedenti — Analisi della tragedia foscoliana — La fortuna del « Tieste ».

Il “ Tieste „

UANDO Ugo Foscolo siasi accinto a scrivere il *Tieste,* non è dato di poter stabilire precisamente. Da una lettera al Cesarotti, del 30 ottobre 1795, la tragedia apparirebbe quasi ultimata in quello stesso mese. La sorella Rubina Molena afferma che il *Tieste* fu scritto dal Foscolo a sedici anni, ossia nel 1794. Dal « Piano di studi » si desume ad ogni modo che, ai primi d'ottobre del 1796, la tragedia era terminata definitivamente, giacchè è ivi segnata come tragedia « compiuta ». E che fosse compiuta è confermato anche da un brano di lettera del Cesarotti a Tommaso Olivi, in data del 25 novembre dello stesso anno 1796, ove il maestro del Foscolo si lagna che il geniale discepolo si esponga audacemente e inconsideratamente sulle scene, senza aver

prima preso consiglio da lui (1). Nell'epistolario foscoliano dell'Orlandini e Mayer non è menzione del *Tieste* prima del 22 aprile del 1797 (data della lettera dedicatoria della tragedia a Vittorio Alfieri), e si può stabilire soltanto dopo il gennaio e prima dell'aprile la lettera al Cesarotti, pur recante l'indicazione dell'anno 1797, nella quale il Foscolo rende conto della rappresentazione del *Tieste*, e gli domanda consiglio circa le osservazioni critiche da premettersi alla prima edizione della tragedia (2).

Queste date stabiliscono chiaramente che la composizione del *Tieste* va di pari passo col primo idillio amoroso del Foscolo.

Ricordiamo il ritratto che del Foscolo faceva Mario Pieri nel 1797: e, più e meglio, la lettera dello stesso Foscolo al Fornasini del maggio 1795, ove i caratteristici tratti fisici del Nostro sono così al vivo dipinti (3).

Da tali documenti, chi conosca i gusti di certe donne, intinte di letteratura, non dura fatica a capire — come nota giustamente il Chiarini (4) — che « l'aria libera e stravagante e il portamento trascuratamente agitato di quel ragazzotto » dovessero destare le curiosità e tentare i desideri di Isabella Teotochi-Albrizzi. Ciò apparirà anche più evidente, se si tien conto che la casa della « saggia Isabella » era il ritrovo principale di tutti i letterati del tempo, che dimoravano o soggiornavano temporaneamente a Venezia (5); che in una lettera di Ugo ad Isabella del

1804 (6) si parla di « prima gioventù e di fanciullezza »; per cui è logico supporre che il Foscolo cominciasse prestissimo a frequentare la casa della Teotochi-Albrizzi.

È indiscutibile oramai, dopo le lampanti prove fornite dal Chiarini, l'identità della « Laura » delle prime lettere dell'Epistolario con Isabella Teotochi-Albrizzi; perciò tenendo conto della lettera a Costantino Naranzi del 1794, e di quella citata del maggio del 95 a Gaetano Fornasini, a me sembra che si possa stabilire, con dati più precisi di quelli recati dal Chiarini stesso, l'incontro, la presentazione, la conoscenza insomma, di Ugo con Isabella soltanto nel 1794. Non prima, perchè del Foscolo, arrivato a Venezia nel 1793, non si hanno documenti o prove che il suo nome fosse già noto e la sua fama già pubblica in quello stesso anno; non dopo, perchè la lettera al Naranzi del 94 (dove il Nostro mostra di nuotare in piena luna di miele platonico-amorosa, ma non fa verbo di componimenti poetici), deve considerarsi certamente anteriore al 10 dicembre dello stesso anno: data, questa, di una seconda lettera al Fornasini, nella quale si fa cenno di una « anacreontica » e di una elegia. Ora la prima non può essere che o *Il ritratto* o *Il desiderio* o *La febbre*; circa l'elegie, ognuno può supporre quella che più gli piace, giacchè tra le poesie giovanili del Foscolo (1794-97) le elegie del 94 sono tutte d'argomento amoroso.

Ciò posto, noi sappiamo come appunto in quel tempo Isabella Teotochi-Albrizzi vivesse, divisa dal suo primo

marito, insieme al padre, brillando nel gran mondo, e suscitandovi ammirazioni e desideri. Il Monti, il Pindemonte, il Cesarotti scrivono per lei versi e prose; ed ella, velando ed abbellendo, almeno esteriormente, il suo spirito con grazia squisitamente delicata e signorile, passa tra uomini e cose, degli uni e delle altre la miglior parte cogliendo pel suo piacere.

Anche dal Foscolo, il cui nome cominciava allora ad esser noto, e il cui aspetto un certo fascino esercitava, Isabella dovè accettare gli omaggi dell'intelletto e del cuore, e dovè anche ricambiarli presto, se le anacreontiche e canzonette e odi amorose del 1794, il Foscolo, nella lettera al Naranzi, pure di quell'anno, dice dettate dall'amore. « L'Amore (coll'*a* maiuscola!), quella divinità più benefica dell'uomo, che anima la nostra esistenza, e che c'illude con delle immagini di voluttà e di speranza, l'Amore mi ha dettato que' versi, che offro al mio sensibile amico, al compagno più tenero de' miei giorni perseguitati ed afflitti. Ei leggeralli con quell'entusiasmo che gli ecciterà l'affetto il più sacro, e gli occhi suoi, lagrimando, li contempleranno in quell'ore che la memoria di due gli richiamerà le rimembranze più care »..... (7).

Figuriamoci la gioia e la commozione del Naranzi a leggere, per esempio, l'ode *A Clori*:

O versi teneri, volate a Clori
E se temete, chiamate aita
Dai vanni rapidi di quell'ardita
Schiera d'Amori.

. . . .

Ma non c'è da far le meraviglie: il Foscolo passava allora, belando arcadicamente, pel primo periodo dell'amore: quel periodo così detto platonico, tanto e sempre funesto, dopo il Petrarca, alla nostra poesia.

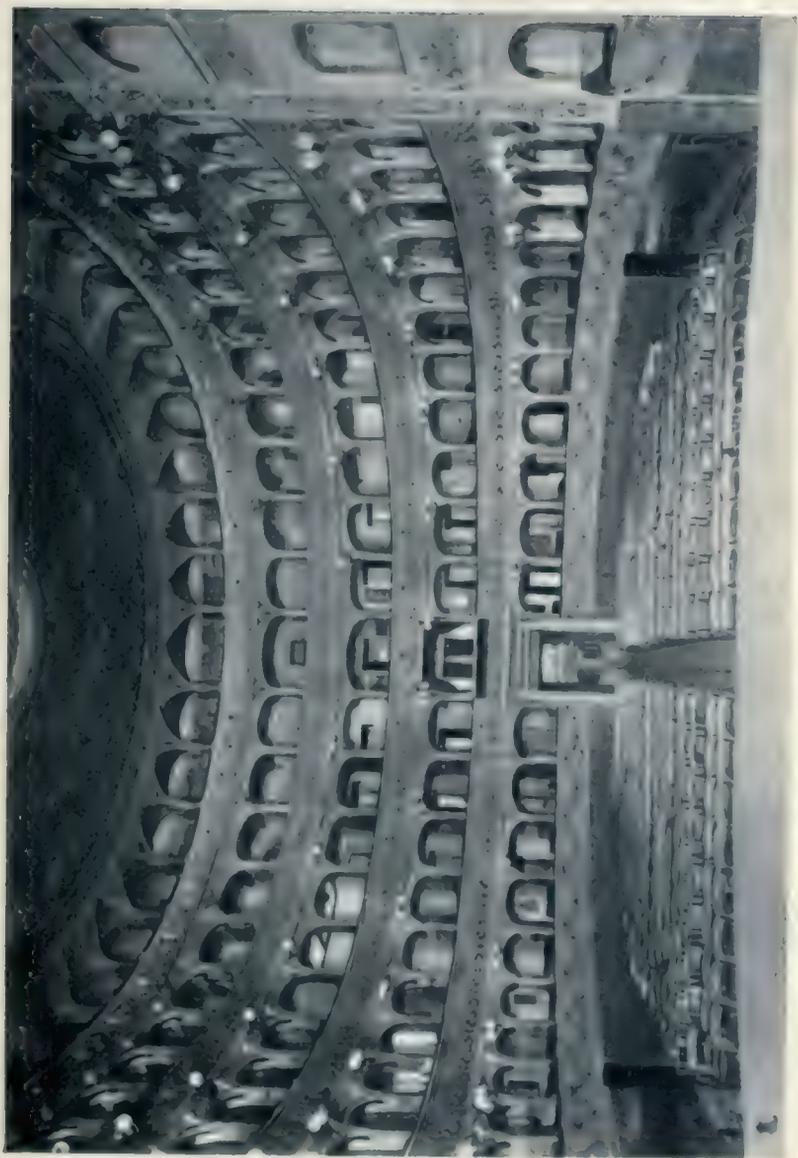
Anche la lettera del maggio del 95 al Fornasini conferma la « platonicità » iniziale dell'amore del Foscolo per Isabella. « L'amore s'impadronì e regna su me non qual ambizioso tiranno, ma affettuoso come un tenero padre, ed ingenuo come il più dolce degli amici miei. Amo: ma, contento sol d'uno sguardo, passo i miei giorni col mio Tibullo, o con il patetico cantore di Selma » (8).

È questo del Foscolo il periodo poetico più fecondo: tutta la Mitologia e tutti gl'influssi stranieri si mescolano nelle viete forme arcadiche del giovinotto letterato, nuovo agli studi e nuovo all'amore (9).

Ed è questo il periodo della composizione del *Tieste*.

Il Cesarotti, richiesto del suo giudizio, consigliò al suo discepolo rimaneggiamenti e ritocchi, che il Foscolo compì, salvo poi a non incomodare più oltre il maestro. Anche questo lavoro, quasi di rifacimento, doveva esser compiuto entro il settembre del 1796 (10).

Il Cesarotti scriveva all'Olivi il 25 novembre successivo: « Spiacemi che il Foscolo azzardi la sua tragedia senza domandarne consiglio. Questo è un passo che può decidere della sua fortuna. Io non l'ho veduta dopo l'ultima mano. Come stava prima, aveva varie scene interessanti, ma nel totale v'era molto da correggere. Il suo genio desta invidia, le sue singolarità danno presa ai malevoli, e se la tragedia non riscuote un pieno plauso, egli arrischia di perdere assai più che d'acquistare. Prego il cielo che queste siano illusioni della mia fantasia sconcertata » (11).

La ragione di questi dubbi del Cesarotti, circa il rischio al quale si esponeva il Foscolo, va cercata in un brano del *Saggio sullo stato presente della letteratura italiana*, dove il Foscolo, parlando in terza persona, spiega le norme artistiche (l'imitazione alfieriana) che seguì nella composizione della tragedia e i motivi che l'indussero ad esporla sulle scene. « Irritato del poco conto che i Veneziani facevano delle tragedie dell'Alfieri, preferendo ed encomiando con gusto corretto quelle del marchese Pindemonte e del Conte Pepoli, risolvè (egli stesso, il Foscolo) di limitare al solo numero di quattro i personaggi del suo dramma (il *Tieste*), onde dimostrare che, per la semplicità del piano e per la severa parsimonia nel dialogo, le tragedie degli antichi, e quindi le Alfieriane, sono le sole da imitarsi. Pieno di questo ardito disegno, egli brigò ed ottenne che il suo *Tieste* si rappresentasse nella stessa sera in cui andavano

INTERNO DEL TEATRO DEL CORSO,

quale era all'epoca della prima rappresentazione della « Ricciarda ».

in scena, in altri teatri della città, due nuove tragedie di applauditi autori. L'audacia e la gioventù del Foscolo lo fecero trionfare sopra i suoi rivali, ed il *Tieste* fu applaudito, forse al di là dell'intrinseco suo merito ».

Iddio aveva esaudito il Cesarotti!.....

Non erano ancor spenti allora a Venezia gli echi delle gare tra il Chiari ed il Goldoni, che già le contese si rinnovavano — se non pel merito letterario, pel numero e l'acredine dei partigiani — dal Pepoli, da Giovanni Pindemonte, dall'Avelloni, dal Federici e da altri, dei quali non val la pena di riferire i nomi, dilettanti la maggior parte, speculatori della ignoranza del pubblico i rimanenti (12). Il Foscolo, animato da un nobile ideale d'arte, affrontò vittoriosamente le ire partigiane de' suoi avversari; che lo sdegnavano anche perchè troppo giovane. Il *Tieste* fu rappresentato per la prima volta nel Teatro S. Angelo di Venezia, il 4 gennaio 1797: e, nonostante i preconcetti diffusi circa l'età dell'autore, la qualità del soggetto, e il ristretto numero di personaggi, il concorso degli spettatori per udir questa tragedia fu tale che, dice lo scrittore delle *Notizie storico-critiche*, premesse all'edizione veneziana del 1797 « formar potrebbe epoca nella storia delle rappresentazioni teatrali ».

Al successo della tragedia cooperò certamente anche la valentia degli attori: la parte di « Erope » fu incarnata da Anna Fiorilli-Pellandi, la « diva » della scena di prosa

del tempo, per la quale il Cesarotti ritraduceva l'*Oracolo* del Saint-Fox: Domenico Camagna, lodato attore di quel tempo, rappresentava « Tieste », e Gaetano Businelli « Atreo ». La tragedia piacque, e fu replicata per ben nove sere di seguito, tra continui applausi.

E vengo all'argomento del *Tieste*.

I cinque atti della tragedia si svolgono tutti nella sala reale della reggia d'Argo.

Alla prima scena, si presenta Erope, che Atreo strappò dalle braccia di suo fratello Tieste, facendola per forza sua sposa; ma che, viceversa, tornò poi all'amore di Tieste, dal quale ebbe un figlio. Essa, ora, priva del padre, uccisole da Atreo per gelosia di regno, prigioniera nella reggia, è agitata dai rimorsi di aver tradito Atreo e dalla antica, ancor insanata passione per Tieste.

Ai custodi delle carceri, spinta dall'amor materno, ha saputo strappare il suo figlioletto, e sel reca a mano, lamentando altamente la fatalità delle proprie sventure.

Sopravviene Ippodamia, la dolente madre dei due fratelli, Atreo e Tieste, la quale si meraviglia di vedere il fanciullo tra le braccia di Erope, e ne move ad essa aspre rampogne, persuadendola, contro tutti i pretesti dell'amor materno, a rendere il figlio ai custodi, per evitare un nuovo scoppio dell'ira d'Atreo. « *Il figlio tuo* — promette alla desolata Erope

L'avrai, ti rassicura: ah, soffri ancora
Per poco; il rendi a' suoi custodi; Atreo
Mal soffrirebbe che degli ordin suoi
Si violasse il menomo: di lui
A' pie' mi prostrerò, bagnar di pianti
Mi vedrai le sue man; . . . .
. . . . il figlio allora
Renderatti spontaneo. E chi sa!... forse,
Chi sa! umano ha core, a lui ti mostra
Più sommessa, men trista; i dì tranquilli
Rendratti forse dopo dolor tanto.

Tranne i primi diciassette versi del soliloquio di Erope e gli ultimi tredici versi di un soliloquio d'Ippodamia, tutto il resto di questo primo atto è impiegato nel dialogo tra le due donne, che ha per effetto il ritorno del fanciullo al carcere.

Nel secondo atto, si mostra subito, alla prima scena, Tieste, dal fratello Atreo privato del regno e di Erope, che dovea divenir moglie sua. Dopo una notte terribile, nella quale egli, prima delle nozze di Atreo con Erope, potè rivedere la sua promessa sposa, era stato anche sbandito da Argo: ma la sete di vendetta del fratello, colla notizia falsa della morte di Erope, sparsa ad arte, lo aveva or ricondotto alla città. Egli è nascosto nell'« empia magion », che rivede « colmo d'ira e di terrore ».

Giunge Ippodamia.

Tieste corre incontro all'afflitta e stupita madre, che

riconosce, e chiede di Erope, affannosamente piangendola morta. Ippodamia gli assicura invece che Erope è viva; ma rimprovera il figlio di essersi così palesemente esposto alle vendette di Atreo, e lo consiglia di fuggire immediatamente.

Ma dell'amor materno Tieste vuole una prova diversa: riveder Erope. Ippodamia cede, e gli suggerisce di nascondersi, fino al tempo opportuno, nell'atrio del tempio.

Mentre la madre lamenta il destino dei figli, sopraggiunge Atreo, il quale conforta Ippodamia e giustifica il proceder suo, chè a un duplice tradimento non ha opposto che misure di precauzione e di difesa. Ippodamia intercede per Erope, la quale, passando, mentre cerca di sfuggire l'incontro d'Atreo, è da Atreo stesso arrestata e richiesta del motivo di sua fuga. Erope, disperata, a' suoi rimorsi e a' suoi dolori chiede, supremo rimedio, la morte. Atreo cinicamente risponde non esser ciò possibile, unicamente per ragion di Stato:

In Argo
Saria non sol tal scelleragin sparsa,
Ma il regno, e Grecia tutta, e l'universo
Di tanta reità risonerebbe.

Ippodamia toglie Erope vaneggiante dalla presenza d'Atreo.

Nell'atto terzo, Ippodamia conduce Erope al convegno con Tieste. È notte, e la sala è illuminata da alcune lampade.

Tra lacrime di dolore e invocazioni di morte, Erope confessa a Tieste che ancora e sempre l'ama; ma gli consiglia, pur essa, di fuggire. Atreo frattanto, attratto dall'insolito suono di voci, s'avanza; Erope fugge e Ippodamia giustifica la sua presenza, di notte, in quel luogo, col pretesto del suo infinito dolore, che non le dà mai nè tregua nè riposo. Atreo cerca di confortarla, e la persuade intanto a ritirarsi nelle sue stanze.

L'inusitato e lungo vegliare della madre gli ha però fatto balenare il sospetto di una qualche trama.....; e pensa all'eventuale presenza di Tieste, gioendo della conseguente inevitabile vendetta. Intanto veglia.

Erope riappare subito, al principio dell'atto quarto, in cerca di Tieste. Il quale alla sua volta s'aggira, cercando il fratello, per isbramare la sua sete di vendetta e di sangue. Erope oppone a Tieste il suo petto: ma egli, riconosciutala, s'arresta. Ha luogo fra i due un lungo dialogo, effetto del quale è la risoluzione di Tieste: « Moriam tutti, o cada Atreo ».

Atreo, una seconda volta attratto dall'insolito vocio, s'avanza con un manipolo di guardie, che recano faci, e sorprende Tieste e Erope. Tieste col pugnale si scaglia contro il fratello: ma le guardie lo trattengono a tempo, e lo incatenano. I più atroci scherni ed insulti si scagliano i due Pelopidi. Tieste rimprovera ad Atreo e soprusi e crudeltà: Atreo si giustifica, allegando ancora la ragion di Stato, e la vendetta dell'oltraggio e dell'umiliazione subita.

Erope vorrebbe seguire nel carcere Tieste: ma Atreo ordina che sia da lui disgiunta, nonostante le preghiere d'Ippodamia, che, sopraggiunta, decide infine, se cadrà Tieste, di por fine a' suoi giorni.

Atreo ha già disposto che al fratello, se si pieghi al perdono e accetti di riconciliarsi, si mesca, nella coppa, pegno d'amistà, il sangue del figlioletto d'Erope. Al principio del quinto atto, impartisce le necessarie disposizioni per la esecuzione dell'orribile misfatto.

Sopravviene Ippodamia, che tenta di gettarsi ai piedi del figlio, affine di implorare pietà per Tieste. Atreo di nuovo la consola, e le spiega ancora la dura necessità della sua condotta:

. . . . Pur deggio
Sopprimer tutto, rammentar ch'io sono
Re, cui s'addice castigar delitti.
Placato è il mio furor, ma non placato
È della legge il dritto.

È sino ai re della giustizia il grido:
« Chi del sovrano tuo tentò la vita
Pera! » . . . .

Nondimeno alle parole della madre mostra di cedere, promette di perdonare al fratello, e comanda alla guardia, Emmeo, di condurgli innanzi Tieste ed Erope.

Altra scena d'insulti reciproci tra i due fratelli: offerte di regno e di vita, minacce contrarie di morte da parte

d'Atreo, rifiuti di accettar tali doni da parte di Tieste. Nuove variazioni sullo stesso tema di dolore, di disperazione e di preghiere per parte di Erope e di Ippodamia: finalmente l'accordo pare raggiunto. Atreo e Tieste chiedono e si danno perdono l'un l'altro di tutte le atrocità, a reciproco danno commesse, e si promettono vicendevolmente di stendere un velo sul passato.

ATREO

Un sacro
Innanzi ai Numi giuramento stringa
Nostra amistà.

EROPE

Mio figlio.

ATREO *(alla Guardia)*

Emmeo, la tazza
E il fanciulletto. - Ecco la tazza: giura. *(a Tieste)*

TIESTE

Bersaglio
D'aspra sorte io mi sia, qual fui sin ora:
Più che di tomba, di rimorsi eterni
Preda io divenga, se slëal del santo
Giuramento oserò frangere i nodi
L'inviölabil tazza ella gli stringa:
In faccia ai numi io giuro pace; io ferma
Amistà giuro.

EROPE

Il figlio mio........

TIESTE

(accostando la tazza alle labbra)

Che bevo?

Sangue!...... *(getta la tazza)*

ATREO

Felloni! è questo il figliuol vostro:

(mostrando il sangue che è sparso in terra)

Del misfatto godete.

TIESTE

Un brando, un ferro! *(parte disperatamente)*

IPPODAMIA

Ferma, figlio, deh! ferma. O tu, soldato,

Non lasciargli quel brando. Ahi! glielo strappa!

. . . .

Tieste, non potendo uccidere il fratello, uccide se stesso e vuol mescolare il proprio sangue con quello del figlio: Erope pure si ferisce: Ippodamia, sostenendo Tieste, grida che lo seguirà..... Atreo, cogli occhi rivolti al cielo, esclama:

Vendicarvi

Vostro è dovere, o Numi: io..... vendicato,

Fulmin di morte sul mio capo attendo.

Così si chiude il *Tieste*.

Seneca, nella sua tragedia omonima, rende la figura di Tieste, fedelmente, secondo la leggenda, cioè di vero violatore del talamo fraterno e rapitore del montone dal vello d'oro, dal quale dipendevano i destini del regno d'Atreo. Tutto il furore d'Atreo, morta Erope, si appunta contro Tieste, del quale ha in sua balìa i figli Filistene e Taulato, nati da Erope. L'odio dura per ben vent'anni, finchè su questi figli Atreo decide di dare sfogo al suo desiderio di vendetta. E così, con raggiri e falsi blandimenti, invita il fratello Tieste, profugo, a venire alla reggia, e ad esso, in un convito, dopo di averle di sua mano straziate, dà in pasto, con inganno, le membra di Filistene e di Taulato. A Tieste, inoltre, impaziente di rivedere i figliuoli, porge una tazza, ove il vino è mescolato col sangue degli innocenti uccisi.

La scena della tazza si svolge diversamente. Per una specie di misterioso incanto, Tieste, nell'atto di bere, invaso da un inesplicabile senso di repulsione, sente che la mano gli pesa, che il braccio è renitente ad accostarsi alla bocca, che anzi la coppa gli sfugge dalle labbra. Ansimante, pauroso, smarrito, Tieste invoca i figli..... Atreo lo avvisa che gli sono presenti.

Tuttavia nella tragedia di Seneca questi fatti non appaiono interamente dalla rappresentazione, cioè dal partico-

lare atteggiamento dei personaggi: bensì dalle parole, dalla quasi narrazione dei personaggi stessi.

TIESTE . . . . Capio fraternae dapis
Donum. Paternis vina libentur deis.
Tunc hauriantur. Sed quid hoc? Nolunt manus
Parere: crescit pondus et dextram gravat;
Admotus ipsis Bacchus a labris fugit,
Circaque rictus ore decepto fluit,
Et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
Vix lucet ignis: ipse quin aether gravis
Inter diem noctemque desertus stupet.
Quid hoc? magis magisque concussi labant
Convexa coeli: spissior densis coit
Caligo tenebris noxque se in noctem abdidit;
Fugit omne sidus. Quicquid est, fratri, precor,
Gnatisque parcat omnis in vile hoc caput
Abeat procella: redde iam gnatos mihi!

ATREO: Reddam, et tibi illos nullos eripiet dies.

TIESTE: Quis hic tumultus viscera exagitat mea?
Quid tremuit intus? Sentio impatiens onus,
Meumque gemitu non meo pectus gemit.
Adeste nati, genitor infelix vocat:
Adeste; visis fugiet hic verbis dolor.
Unde obloquuntur?

ATREO: Expedi amplexus, pater:
Venere. Gnatos ecquid agnoscis tuos?

TIESTE: Agnosco fratrem. Sustines tantum nefas
Gestare, Tellus? non ad infernam Styga

Tenebrasque mergis? rupta et ingenti via
Ad chaos inane regna cum rege abripis?
. . . .

Atreo, per tutta risposta, gli fa vedere i cranii dei due figli. Così — egli dice —

liberos nasci mihi
Nunc credo: castis nunc fidem reddi toris.

Tieste impreca di nuovo contro il fratello: ma non agisce nè contro lui nè contro se stesso.

Nulla io credo abbia preso il Foscolo dal freddo e retorico e artificioso componimento del tragico latino. Soltanto, mentre Seneca, pedissequo imitatore dei Greci per tutto ciò che è regola, ha fatto sì che in principio del primo atto, Taulato, capostipite mitologico dei Pelopidi, costretto dalla furia Megera, determini col suo sinistro intervento la fatalità di tutta l'azione: il Foscolo, pur non mettendo, come il tragico latino, ombre sulla scena, ci presenta Erope, nella scena seconda dell'atto primo, come invasata da uno spirito infernale, che le predice i prossimi terribili eventi e la spinge al delitto.

Ecco, m'odo tuonar d'alto spavento
Voce, e di pianto intorno: « A che ti stai? »
Grida: « s'appressa l'ora, e il figlio tuo
Pasto sarà de' padri suoi! » M'arretro:
« T'arma, ferisci; vittima innocente

Fia cara al Cielo; schiverà delitti ».
E voce fu d'un Dio: l'udii pur ora
Nella gemente stanza rimbombar.

Ma più che una lontana imitazione, allo scopo di rendere l'azione ineluttabile, fatale nel suo svolgimento, le parole di Erope possono trarre lor ragione nella natura stessa dell'argomento tragico, greco e mitologico.

E a proposito di « ombre » e di « fatalità », noto di passaggio che è evidente invece l'imitazione alfieriana nella seconda scena dell'atto IV.

TIESTE: Ombra gigante
Qui dinanzi non vedi? Ha fiamma il crine:
Sangue negli occhi bolle e di atro sangue
Sprazzi gli grondan dalla bocca: mira...
Sul mio volto si slancia. Ella mi tragge
Pel braccio. - Vengo, vengo.
EROPE: Oh!
TIESTE: Vengo, vengo.
Sangue chiedi? L'avrai.

È un po' difficile, per non dire impossibile, stabilire di qual persona possa essere quest'ombra, a meno di non supporre col Carrer che si tratti dell'ombra del padre Pelope. Ad ogni modo, a differenza del dramma di Seneca, l'ombra qui non agisce, ma è semplicemente presente, terrificante, nella sua muta, immobile apparizione, o come prodotto della esaltazione mentale di Tieste.

Così, nell'*Oreste* dell'Alfieri, appar l'ombra di Agamennone.

Crebillon, il terribile Crebillon, che usò degli antichi senza punto penetrarne lo spirito, ma unicamente allo scopo di rendere più fosche e più truci le azioni e i personaggi de' suoi drammi, ha egli pure una tragedia su *Atreo e Tieste*. In essa suppone che Erope sia stata rapita da Tieste, durante la stessa cerimonia di nozze; e che poi, tornata Erope ad Atreo, sia nato un figlio, ritenuto da Atreo come tale fino alla morte di Erope, la quale, morendo, lascia invece un documento per Tieste, da cui risulta che Plistene è figlio di Tieste non di Atreo. Atreo non fa però motto della scoperta, per lui dolorosissima; sposa un'altra donna, dalla quale nascono poi Menelao ed Agamennone; ma, coltivando un raffinato sentimento di vendetta contro il fratello, alleva Plistene come suo figlio, cercando d'insinuargli nell'animo il più feroce odio contro suo padre, Tieste.

Passati vent'anni, non dalla morte — come in Seneca — ma dal ratto di Erope, Tieste, sballottatovi da una tempesta, nella quale era stato salvato, per mero caso, dal figlio Plistene, giunge sconosciuto in Argo. Ha con lui una figlia (non si capisce dal dramma di Crebillon, se nata da Erope o da altra donna), Teodamia, che s'accende d'amore per Plistene, e dal quale è compresa e ricambiata. Atreo riconosce il fratello, e crede giunto il momento di compiere la

sua vendetta. Promette pertanto a Plistene, valendosi della circostanza nuova, di dargli in isposa Teodamia, purchè uccida il supposto zio: al che rifiutandosi Plistene, Atreo medita e consuma egli stesso il delitto.

Dichiara al fratello di riconoscerlo, gli mostra il figlio di Erope: ma dice di tutto dimenticare e perdonare, se una eterna amicizia Tieste sia disposto a giurargli. Tieste è dispostissimo, e gli domanda intanto di rivedere subito il figlio. Allora Atreo gli porge la tazza ripiena e fumante del sangue di Plistene. Il sole (come nella favola) s'oscura; Tieste (come nella tragedia di Seneca) è preso da smarrimento e da paura; e sospetta e comprende subito (all'apposto di ciò che abbiamo visto in Seneca) l'orribile misfatto.

Disperato, dopo le solite imprecazioni, s'uccide.

Il Foscolo conosceva, prima di accingersi al suo *Tieste*, la tragedia di Crebillon. Pare anzi che la disordinata coreografia del tragico francese sia stato uno dei motivi che lo decisero ad accingersi al suo lavoro; poichè, prima della rappresentazione della tragedia (e con tutta probabilità come risposta indiretta alla lettera del 25 novembre 1796 all'Olivi) egli scriveva al Cesarotti: « Io non avrei avventurato la mia fatica e il mio nome, se il Crebillon fosse meno intricato, e il grand'autore di *Maometto* più terribile e più deciso » (13).

« Il grand'autore di *Maometto* », Voltaire, preferiva la tragedia di Crebillon a quella di Seneca, e gli piaceva soprattutto quell' « orrore », che, secondo lo Schlegel, anzichè dagli antichi, il Crebillon prendeva dai romanzi del La Calprenéde (14). « Je n'ai jamais conçu comment ces Romains, qui devaient être si bien instruits par la poétique d'Horace, ont pu parvenir à faire de la tragédie d'*Atrée* et de *Thiest* une déclamation si plate et si fastidieuse. J'aime mieux l'horreur dont Crebillon a rempli sa pièce ». Della quale riduce i difetti a quattro principali.

E presentando i suoi *Pélopides*, osservava: « Si ces quatre péchés capitaux m'ont toujours révolté; si je n'ai jamais pu, en qualité de prêtre des muses, leur donner l'absolution, j'en ai commis vingt dans cette tragédie des Pélopides » (15).

Io non m' indugerò su questi difetti, bastandomi di considerare lo svolgimento dell'azione tragica.

Anche Voltaire, come Crebillon, suppone che Erope sia stata rapita da Tieste, all'altare, durante la cerimonia delle nozze. Presso Tieste, favorito dal partito politico contrario ad Atreo, essa rimane. Quando comincia l'azione dei *Pelopidi*, appena un anno è passato dall'unione di Erope con Tieste. Ippodamia, la madre dei due fratelli, si è ritirata nel tempio a pregare per la loro riconciliazione, presaga delle sventure, che l'odio de' suoi due figli doveva arrecare. Per facilitare questa riconciliazione, la dolente madre si vale anche dell'opera di Polemone, arconte d'Argo, il quale,

cattivatosi il Senato, propone la divisione tra i due fratelli degli Stati del loro padre.

Però tanto ad Atreo che a Tieste sta a cuore Erope, sulla quale vantano i medesimi diritti: il primo, perchè a lui destinata in isposa; il secondo, perchè prima a lui promessa. Di qui l'origine di una guerra civile, della quale resta vincitore Atreo. Erope deve ora passare in possesso di Atreo; ma ella ama Tieste, e a lui confessa il suo infinito amore nel momento della separazione: inoltre, al feroce Atreo svela che da Tieste ha avuto anche un figlio. Atreo, col cuore schiantato da una simile rivelazione, sente cambiarsi in odio tutto il suo amore per Erope, e raddoppiare verso il fratello l'odio antico. Ma, al momento, dissimula, per trarne poi terribile vendetta: mostra di cedere volentieri Erope al fratello; dichiara anzi di tutto dimenticare, di perdonare, ed invita entrambi ad un solenne giuramento. Intanto, di nascosto, fa rapire il frutto del colpevole amore di Erope col fratello; comanda che sia ucciso e del suo sangue colmata la famosa tazza. Ad Erope ed a Tieste, nel porger loro la coppa, fa dire che il loro figlio è stato rapito dai soldati.

La scena della tazza ha due versioni nelle edizioni della tragedia volteriana. L'edizione di Amsterdam del 1777, «riveduta e corretta dall'autore», reca ancora la prima lezione, ove Atreo appar dubbioso e tremante nell'accostare la mano alla coppa, per porgerla al fratello. Questo dubbio, questo

96'

VOLTAIRE.

(Dall'incisione del Dupont).

tremito fanno nascere nella mente di Tieste e di Erope il sospetto del delitto nefando:

ÉROPE

Ah! Mégare

Tu reviens sans mon fils!

MÉGARE *(se plaçant près d'Erope)*

De farouches soldats

Ont saisi cet enfant dans mes debiles bras.

ÉROPE

Quoi, mon fils malheureux!

MEGARE

Interdite et tremblante

Les dieux que j'attestais m'ont laissée expirante.

Craignez tout.

THIESTE

Ah, mon frère, est-ce ainsi que ta foi

Se conserve à nos dieux, à tes sermens, à moi? —

Ta main tremble en touchant à la coupe sacrée!

ATRÉE

Tremble encor plus, perfide, et reconnais Atrée.

ÉROPE

Dieux, quels maux je ressens! ô ma mère, ô mon fils! —

Je meurs!

(Elle tombe dans le bras d'Hippodamie et de Thieste).

POLEMON

Affreux soupçons, vous êtes éclaircis.

ATRÉE

Tu meurs, indigne Érope, et tu mourras Thieste:
Ton détestable fils est celui de l'inceste,
Et ce vase contient le sang du malheureux.
J'ai voulu de ce sang vous abreuver tous deux.

(La nuit se répand sur la scène.....)

. . . .

Le susseguenti edizioni dei *Pelopidi*, alcune delle quali pur rivedute e corrette dall'autore, non recano più il rimprovero di Tieste ad Atreo, nè Atreo appar dubbioso e tremante nel porgere la tazza al fratello. Tutta la scena, inoltre, nel suo svolgimento, è mutata, diversamente atteggiata.

ÉROPE

Ah! Mégare
Tu reviens sans mon fils!

MÉGARE *(se plaçant près d'Érope)*

De farouches soldats
Ont saisi cet enfant dans mes débiles bras. ...

ÉROPE

On m'arrache mon sang!

MÉGARE

Interdite et tremblante
Les dieux que j'attestais m'ont laissée expirante.
Craignez tout.

ÉROPE.

Ah! Courons.....

THIESTE

Volons, sauvons mon fils.

ATRÉE

Du crime de sa vie enfin reçois le prix.

ÉROPE

Je meurs!

ATRÉE

Tombe avec elle, exécrable Thieste,
Suis ton infâme épouse, et l'enfant de l'inceste;
Je n'ai pu t'abreuver de ce sang criminel;
Mais tu le rejoindras.

THIESTE

Dieux! c'est a votre autel...
Mais je l'avais souillé.....

. . . .

Inutile notare che in questa seconda lezione la scena è completamente priva di forza, di rilievo, di effetto drammatico, oltre che di logica continuità.

La catastrofe non è molto dissimile da quella di Crebillon. Divenutagli insopportabile la vita, Tieste si uccide, dopo aver però tentato di uccidere il fratello.

Ciò che a me preme di stabilire è che il Foscolo dovè conoscere la tragedia di Voltaire nella sua prima lezione, giacchè, come il Voltaire ci presenta Atreo, che trema allungando il braccio alla tazza, così il Foscolo ci presenta, in egual atteggiamento, Tieste: e nell'una e nell'altra tragedia la rivelazione dell'orribile delitto è prodotta con identico mezzo: colla cinica confessione, cioè, dello stesso Atreo (16).

Ma non in questa sola scena appare evidente l'imitazione dal Voltaire.

Tutta la tragedia foscoliana sembra seguire pedantescamente, come si può notare anche dalla semplice esposizione, lo svolgimento dell'azione dei *Pelopidi*. Il Foscolo ha mostrato bensì di non voler « riuscire terribile e deciso » quanto il tragico francese: ma, per raggiungere il suo scopo, non ha fatto che variare qualche data degli avvenimenti supposti: come il rapimento di Erope, l'idea della vendetta d'Atreo, la cagione della presenza di Tieste in Argo, la prigionia del figlio di Erope. Ora, mentre il Voltaire, seguendo la Mitologia quasi sempre fedelmente, ha reso il suo dramma più verosimile, logico e relativamente rapido, il Foscolo, volendo mantenere il medesimo schema, ma variando poi la successione dei fatti presupposti, ha reso la sua tragedia

impacciata, lenta, men verosimile, e in vari punti anche illogica.

Ma se lo svolgimento della prima tragedia foscoliana, per ciò che concerne la trattazione e il maneggio della leggenda (17), è imitazione dei *Pelopidi* del Voltaire, per ciò che riguarda le norme, le leggi drammatiche e le regole retoriche, essa è condotta sulla falsariga dell'Alfieri. Lo dichiarò, del resto, lo stesso autore, quando scrisse che una delle ragioni che lo spinsero a comporre il *Tieste* fu il desiderio di dimostrare che « per la semplicità del piano e per la severa parsimonia del dialogo, le tragedie degli antichi e quindi le alfieriane sono le sole da imitarsi » (18).

E la semplicità del piano alfieriano fu imitato nel *Tieste* fino alla esagerazione, specialmente nei difetti.

Il fatto principale, la causa efficiente dell'azione tragica, il rapimento di Erope insomma, è, come ho notato, fuori delle linee di questa medesima azione, ed è dato come un presupposto. Ciò che il De-Sanctis ha detto dell'Alfieri (19), che cioè, sotto le forme brevi e serrate, le sue tragedie nascondono spesso qualche cosa di languido e di prolisso, che ristucca ed opprime, può applicarsi anche al Foscolo: e ne segue che la già diluita azione, nei sacramentali cinque atti, colla esclusione del fatto principale, resta ancor più smilza e si svolge maggiormente monotona.

In verità, l'azione del *Tieste*, pei cinque invariabili atti della tragedia classica era troppo breve, esigua, scarsa di risorse. Supposte già le cause efficienti e i precedenti di fatto dell'azione, non è che la causa occasionale per l'azione tragica, non per lo svolgimento degli avvenimenti della venuta di Tieste in Argo, che avvia il dramma verso la catastrofe: tutto il resto è fronda. Di qui la mancanza di rilievo nei personaggi, che pur nella loro perpetua tensione, risultano innaturali, mancanti d'anima e di vita. Erope, la quale viene libera nella reggia d'Atreo, che abborre, ma che sente il dovere di amare: Erope, lontana da Tieste, che ama e nello stesso tempo desidera di odiare: col suo figlio nelle carceri, dalle quali riesce a liberarlo, e alle quali poi lo restituisce, se apparentemente sembra costituire un pernio di contrasti, accrescenti l'efficacia dell'azione, al lume della più elementare psicologia, essa risulta inesplicabilmente quanto ingenuamente contradittoria, e nulla hanno che fare gli atteggiamenti del suo spirito colle grandi passioni del cuore umano. E la madre Ippodamia, eternamente piangente ed implorante? E non sembra che, con fisionomia opportunamente mutata, essa rappresenti nel *Tieste* foscoliano la parte di uno dei soliti « confidenti », che Voltaire ripudiò e poi riadottò, e Alfieri non riuscì a sbandire del tutto dalle sue tragedie? È per mezzo di Erope che a noi sono noti i pensieri, che passano per la mente degli altri tre personaggi: e tante volte è pur

mediante questo personaggio che si coglie il significato, il punto essenziale di un episodio, svolgentesi per narrazione anzichè per rappresentazione.

Fedele al concetto dell'Alfieri, che « le tragedie che han fatto grandi i loro autori, anche più moderni, sono state di soggetti eroici greci e romani » (20), il Foscolo ha trattato nella sua stessa prima tragedia un argomento greco: ma i due personaggi Atreo e Tieste, che cosa conservano, all'infuori del nome, di veramente greco, negli atteggiamenti e nella espressione?

Rivoluzionario politico, aspirante a nuove cose, contro i reazionari e i conservatori di ogni specie, il Foscolo inizia nel *Tieste* la sua battaglia. Atreo incarna la ragion di Stato, il diritto divino, l'assolutismo di governo, tutte insomma le antiche e viete forme, teoriche e pratiche, della scienza di governo. Tieste rappresenta invece la ribellione, sorgente dai più sacri istinti della natura e della vita, l'opposizione violenta ed audace al vecchio, ruinante « patrizio volgo »; nè gli artificii retorici del reboante verso foscoliano riescono a velare la modernità del pensiero e la tribunizia impetuosità del neo-giacobino.

E del colore storico, dell'ambiente del tempo, che ritraggono gli altri personaggi? La passione di Erope, per quel poco di verità di cui è penetrata, è affatto moderna, e anche assai comune.

Come nelle tragedie dell'Alfieri, anche nel *Tieste* fosco-

liano questi personaggi vivono di una vita esclusivamente propria, incuranti delle necessità naturali e delle circostanze dell'ambiente. Tutta l'azione del *Tieste* si svolge in una così detta « sala reale », che, oltre essere in contrasto colle più elementari nozioni che si hanno della casa greca, è dei personaggi della tragedia dimora continua e quasi comune. Qui noi li troviamo sempre: di giorno e di notte, intenti unicamente a dare sfogo a quelle sole passioni ed a quei soli sentimenti, che debbono costituire l'azione tragica. Ed è per lo meno ingenuo Atreo, il quale, avendo impiegato tutte le più astute arti per attirare il fratello in Argo, dopo cinque ore che Tieste è nella stessa reggia, è ancora all'oscuro di ogni cosa: come è ridicola la prigionia del fanciulletto figlio di Erope, che viene così agevolmente sottratto dalla madre alla vigile custodia dei satelliti di un tiranno.

La catastrofe è quale doveva attendersi da un argomento di tale atrocità, reso ancor più ripugnante dagli usi e dalle consuetudini sceniche del tempo. Sembrerebbe anzi che il truce soggetto sia stato scelto dal Foscolo per seguir più da vicino i preferiti modelli, e — dati i suoi intendimenti etici — per impressionare maggiormente, con un delitto orribile e mostruoso, l'animo degli spettatori.

L'insidia del « nappo avvelenato » era allora assai sfruttata dai tragici francesi e tutt'altro che sdegnata dall'Alfieri. Il Foscolo, ponendo sangue anzichè veleno nella

tazza, conciliò la leggenda e l'argomento greco coll'usanza de' suoi contemporanei, raggiungendo nello stesso tempo, come era nelle sue intenzioni, maggior efficacia morale.

Dalla esigenza della imitazione alfieriana dovevano essere di necessità esclusi i così detti « colpi di scena ». Nel *Tieste* tutto infatti procede in costante quanto lento ordine.

Egli è che, oltre le strettoie dell'Alfieri, per ciò che concerne la vita e i movimenti dei personaggi, il Foscolo aveva un concetto esclusivamente soggettivo e più rigorosamente personale della tragedia, almeno prima e durante la composizione del *Tieste*. L'Alfieri riconosce qualche volta l'inverosimiglianza di personaggi, che non vivono della vita del loro tempo (21); il Foscolo, pure studiando, come vedremo in seguito, i Greci, per intuirne più profondamente lo spirito, ha nondimeno sempre atteggiato i suoi personaggi secondo che gli dettavano i proprii sentimenti e le proprie passioni. Per cui i protagonisti delle tragedie foscoliane appaiono, più che altro, vere « maschere storiche »: ciò che mostrano di compiere e ciò che esprimono, anzichè emanare dalla evidenza delle loro azioni, esce dalla mente e dalla concitazione lirica del poeta.

Pertin la forma letteraria, il verso, ha le spezzature e le risonanze più proprie del breve componimento lirico. Mi è impossibile, nei ristretti limiti concessi a questo lavoro, far citazioni e confronti: è evidente tuttavia che in alcuni punti — pochi, è vero — del *Tieste* il solenne svolgimento del

pensiero nel verso e l'onda melodica fanno presentire l'autore dei *Sepolcri*.

Poichè bisogna pur confessare che se il *Tieste*, nella concezione, nello sviluppo organico, nello svolgimento dell'azione, nella condotta dei personaggi e nelle situazioni, è calcato sulla falsariga dell'Alfieri e del Voltaire, nella forma letteraria è talvolta informato a severità e convenienza, e spesso raggiunge una non comune efficacia, straordinaria almeno per quei tempi, nei quali, unico esempio di stile e di forma decorosamente tragica era l'Astigiano.

I biografi del Foscolo, pur non diffondendosi in particolari e minuti esami del *Tieste*, sono però concordi nel riconoscere l'imitazione alfieriana, l'influenza francese e i pregi della forma poetica.

Scrive il Pecchio: « Questa tragedia non ha che il valor relativo della gioventù dell'autore. L'argomento è fritto e rifritto da Euripide, Seneca, Crebillon e Voltaire specialmente. Circa alla condotta pare che il Foscolo abbia seguito il piano di quest'ultimo tragico francese. Lo stile è forte, vibrato, puro, ma non è invenzione sua, è piuttosto un'imitazione di quello d'Alfieri » (22).

In quest'ultimo giudizio, francamente, non si può esser d'accordo col Pecchio; si deve accogliere piuttosto l'epi-

nione dello stesso Foscolo, il quale, vent'anni dopo, confessava sinceramente che lo stile del *Tieste* « aspro e contorto ne rende penosa e quasi insopportabile la lettura » (23).

Il biografo del Foscolo, procedendo, ci narra questo interessante particolare: « Si pretende che Vittorio Alfieri, avendo letto questa tragedia, predicesse che un giorno questo giovane lo avrebbe superato nella carriera teatrale ». Che la diceria esistesse e corresse di bocca in bocca non posso nè affermare nè negare, nessun accenno relativo avendo trovato nelle scritture del tempo: ma che tale asserzione sia uscita veramente dalla bocca dell'Alfieri lo contesta il Tipaldo colla sua indiscutibile autorità. « Non sappiamo — egli scrive nel giornale *La Moda* dell'8 marzo 1841 — con quale fondamento siasi da taluno spacciato che l'Alfieri, avendo letta la tragedia del Foscolo, predicesse che un giorno questo giovane lo avrebbe superato nella carriera teatrale. Ciò che si sa di certo su questo proposito si è che Ugo, parlando all'amico suo Brunetti, ebbe a dirgli che avendo mandato una copia del suo lavoro al *conte Vittorio* questi gli rispose: « abbruciatelo e scrivetene degli altri » (24).

Si tratta, del resto, di pronostici, che sarebbero stati fatti anche per altri: pel Manzoni, per esempio, e pel Monti.

E nemmeno sono provati!

Il Carrer, dopo aver notato che l'argomento, greco e divulgatissimo, rispondeva alle aspirazioni del Foscolo, nota:

« In tutta la tragedia nulla di straordinariamente nuovo: cammina con passo alfieriano sull'orme di quella di Voltaire, solo che ha più semplicità nella condotta..... Quanto allo stile e alla versificazione vi si veggono i germi del futuro poeta » (25).

Lo stesso Carrer, circa l'accusa fatta al *Tieste* di abuso nelle discussioni politiche, afferma che « la politica attribuita ai Pelopidi non era certamente quella del loro tempo, bensì la stillata dai libri del Segretario Fiorentino e de' suoi seguaci ». Doveva però essere anche politica, nelle debite proporzioni, dei liberali veneziani, che aspettavano la venuta di Napoleone Bonaparte, giacchè il Pecchio afferma chiaramente che « del suo *Tieste* si valse il Foscolo come di un travestimento per avventurare alcune verità politiche », e c'informa che queste verità, « quantunque velate, svegliarono la cent'occhiuta ed orecchiuta polizia », sicchè il Foscolo per sottrarsi ai suoi artigli, pare fosse dalla madre consigliato ad assentarsi per alcun tempo.

Emilio di Tipaldo (26), summominato, scrive che il Foscolo esordì tragicamente assai meglio dell'Alfieri e di tanti altri; e arriva persino a dichiarare, con evidente esagerazione, che, se i casi della vita non glie l'avessero impedito, il Foscolo avrebbe potuto superare lo stesso Alfieri.

Notevole il giudizio del Mazzini, che si riferisce pur indirettamente al *Tieste*, risguardando l'epoca nella quale il Foscolo scrisse la sua prima tragedia. « Foscolo non fu

sacerdote di Dante, nè le sue mani potevano ardere incenso nel suo santuario. Troppe delle vecchie credenze sull'umana natura e sulla legge che regola le sorti delle nazioni combattono nell'anima sua i novissimi presentimenti..... Venuto a tempi nei quali l'intelletto italiano s'agitava più per impulso straniero che non per propria virtù, non ebbe fede, quanto volevasi, in una poesia nazionale; e, pur faticando sull'orme del pensiero moderno, s'ostinò anche per le memorie dell'infanzia nelle forme greche..... » (27).

Mi sembra che anche in questo suo giudizio il grande agitatore riesca alquanto unilaterale e assai sommario. Il Foscolo, per lo contrario, ebbe tanta fede in una poesia nazionale, che da essa trasse (come credo di aver dimostrato) il primo alimento della sua educazione letteraria, attraverso essa passò per arrivare ai greci, e oltre l'Alfieri, in fatto di poesia drammatica, non vedeva alcuna ancora di salute!

Il Caleffi, il Gemelli, l'Artusi, il Pavesio, esprimono pel *Tieste* opinioni consimili a quelle dei già citati biografi. La loro critica è però di pura impressione. Essi, nella poesia, più che agli elementi e ai coefficienti psicologici d'ambiente, osservano se l'agitata mente del poeta s'informi alle convenienze tradizionali e alla osservanza di certi, sino a poco tempo fa, intangibili dogmi di topica, di retorica.

Noi moderni, che procediamo nell'indagine critica accoppiando il metodo psicologico al metodo storico, arriviamo quasi sempre a risultati assai diversi.

Così è accaduto circa il *Tieste* foscoliano. Risolto nei suoi elementi primi, se intatto è rimasto in gran parte il giudizio dei biografi e degli scrittori contemporanei circa la struttura intima della tragedia, è svanito però ogni entusiasmo per ciò che concerne l'impressione esteriore suscitata dall'opera d'arte. Il Martinetti, il Pippi e il Mestica, con esagerazione forse di metodo, analizzando, pur soltanto nelle linee generali, il *Tieste*, sono riusciti a farne fuggire anche l'anima..... Dopo, pigliando in mano i pezzi del cadavere, hanno dichiarato di non averla trovata.

Eppure c'era: egli è che le pinzette di un metodo soverchiamente esclusivo non potevano afferrarla.....

Il successo del *Tieste*, al teatro di Sant'Angelo, la sera del 4 gennaio 1797, riempì di gioia il Foscolo e fortemente ne solleticò l'ambizione. In verità, il fenomeno di produzioni mediocrissime, che in quel tempo di decadenza letteraria passavano sulle scene, suscitando entusiasmi e clamori, non era nuovo. Da giornali dell'epoca sappiamo, per esempio, di una *Ginevra di Scozia* di Giovanni Pindemonte, che, rappresentata la prima volta al teatro di S. Giovanni Grisostomo, la sera del 4 gennaio 1795, ebbe dieci recite consecutive, a teatro pieno, e di un *Orso Ipato* dello stesso Pindemonte, che nello stesso teatro, nel settembre del 1797, « per undici sere ebbe i voti sommi e spontanei di numerosissimi uditori » (28).

Il Foscolo, raggiante, scriveva poco dopo la prima rappresentazione la nota lettera al Cesarotti. « Si vide il *Tieste*, si tacque, si pianse. Ecco l'elogio ch'io faccio al Foscolo di diciott'anni. Il *Tieste* fu giudicato da un popolo non filosofo in cosa alcuna, e meno in questa: felice adunque l'autore di diciott'anni, che seppe carpire la fama dalla bocca di una capitale, mal prevenuta per lo stile, per la semplicità, e, quel ch'è più, per le passioni grandi ed energiche! ». Accenna quindi a quelli che gli sembrano difetti di stile e prosegue: « Volli dunque divenire filosofo su me stesso, ed impresi ad osservare la mia tragedia. Io vi trasmetto le osservazioni: giudicatele. Pensate che voi siete Cesarotti e che io sono un giovane che dee prepararsi, con questa sua prima fatica, la stima o la disistima degli uomini. Giudicatele dunque severamente. Primo: Se le osservazioni sono logiche e ragionevoli, e per conseguenza stampabili. Secondo: Se sono scritte con forza e proprietà. Terzo: Se le osservazioni, quantunque imperfette e non bene scritte, possano un giorno permettermi di divenir pensatore » (29).

Il Cesarotti rispondeva in data del 10 febbraio 1797: « Avevo già sentito con somma compiacenza gli applausi fatti alla tua tragedia, ma fui anche sorpreso, mortificato e quasi irritato di non sentirmene parlare da te..... Ho letto le tue osservazioni, e rispondendo alle tue domande, dirò: 1° che sono ragionate, non però abbastanza svilup-

pate, soprattutto che non si intende chiaramente se tu voglia davvero approvare o confutare le obiezioni che fai al tuo dramma. Rischiarate e corrette che sieno, saranno stampabili. — 2° Sono scritte con forza, non però con quella esattezza e proprietà che si ricerca da chi discute e ragiona tranquillamente. — 3° Tu puoi avere un seggio tra i pensatori, quando nell'atto di pensare terrai più a freno la tua fantasia e il tuo cuore. Per altro, a giudicare con fondamento delle tue osservazioni, mi sarebbe necessario di aver sotto gli occhi la tua tragedia. Quando tu l'abbia corretta abbastanza (giacchè anche per questo ci vuole un termine), se vorrai spedirmela, allora esaminerò più di proposito la tragedia e le osservazioni, e farò all'una e all'altra le annotazioni che mi ricerchi, coll'interesse del padre e colla severità del critico..... » (30).

Intanto nell'aprile dello stesso anno 1797, gli attori della tragedia (è il Foscolo stesso che lo narra) inserirono il *Tieste*, con l'istoria del gran successo avuto sulle scene, nel volume X della prima collezione del *Teatro moderno applaudito* (Venezia 1797), aggiungendovi una lunga analisi critica (*Notizie storico-critiche sul Tieste*), nella quale, pur notandosi alcuni difetti della tragedia, si facevano però in generale lodi sperticate all'autore.

Questa prima edizione del *Tieste* reca pure la dedica della tragedia a Vittorio Alfieri.

« Al tragico dell'Italia oso offrire la prima tragedia

Mi è stato impossibile, caro amico,
d'avere un soldo sino a questo
momento; — aspetto di giorno in
giorno, d'ora in ora, e sono
deluso: — anche a momenti deve
venire qui una persona, e me
ne diede certezza; e non mi
muovo sperando che venga — il
primo danaro, e nel primo mo=
mento che l'avrò, sarà tuo.
Frattanto il dispiacere delle
tue poco felici circostanze, e il
rimorso di non poterti, come dovrei,
prontamente soccorrere — Addio
il tuo Foscolo.

di un giovane nato in Grecia ed educato fra i Dalmati. Forse l'avrei presentata più degna dell'Alfieri se la rapacità dei tipografi non l'avesse carpita e stampata, aggiungendo a' proprii difetti le negligenze della lor arte. Ad ogni modo accoglietela: voi avete de' diritti su tutti coloro che scrivono agl'Italiani, benchè l'Italia,

vecchia oziosa e lenta,

non può nè vuol forse ascoltare. Nè forse ve la offrirei, se non sperassi in me stesso di emendare il mio ardire con opere più sode, più ragionate, più alte; più, insomma, italiane. *Nicolò Ugo Foscolo* ».

Ma veniamo alle *Notizie storico-critiche.*

Domenico Bianchini e Giovanni Mestica, competentissimi di studi foscoliani, opinano che le osservazioni del Foscolo mandate al Cesarotti non siano che queste « notizie », pubblicate nella prima edizione del *Tieste*. Il primo dichiarava a Samuele Ghiron (31) che, avendo invano fatto esaminare tutta un'annata dei varii giornali, che si pubblicavano allora a Venezia, senza trovar traccia delle osservazioni del Foscolo, dubita che esse non siano altro che le *Notizie storiche-critiche*, stampate dopo il *Tieste*. Il secondo, attaccandosi ad alcune « postille » alle stesse notizie, evidentemente di altra persona, dice che non è credibile « che i direttori di quella raccolta periodica di opere drammatiche, in cui fu pubblicato il *Tieste*, volessero fare delle postille correttive a una loro propria recensione

o accettata come propria ». E sostiene che le notizie devono essere del Foscolo (32).

Senonché il Martinetti, altro diligentissimo studioso delle opere del Foscolo, nota contro il primo, che non è nè logico nè equo lo scambiare le « notizie » per le « osservazioni » mandate al Cesarotti, per il semplice motivo che queste ultime non sono state trovate: e contro il secondo, che le « postille » sulle quali si basa, sono riempitive ed ampliative bensì, ma non correttive (33). Per suo conto poi esprime l'opinione che il Foscolo non pubblicasse le osservazioni, rivedute e corrette dal Cesarotti.

Ora, pur condividendo in parte l'opinione dell'illustre studioso, espressa contro il Bianchini ed il Mestica, io non mi sento di poter dubitare della parola del Foscolo. L'autore del *Tieste* dice chiaramente che « pubblicò una severa censura della sua tragedia ». E soggiunge: « Tale strano procedere (come ognuno può bene immaginarsi) fu male accolto universalmente; nondimeno i Veneziani ordinarono che l'effigie del giovane tragico fosse dipinta sul sipario del teatro della Fenice..... » (34).

Si può asserire, come ha fatto il Martinetti, che questa severa censura il Foscolo facesse vedere « solamente agli amici », se universalmente fu disapprovata?

Non pare. E allora?

Allora, io arrischio un'ipotesi, che per ora mi limito ad accennare, riservandomi a miglior tempo di ampiamente

dichiarare ed illustrare. Le « osservazioni » mandate dal Foscolo al Cesarotti sarebbero, secondo me, le stesse « postille » alle notizie *storico-critiche*. Che appartengano ad altra persona che non sia l'estensore delle notizie, è chiaro; tutte insieme poi raccolte, costituiscono una vera e propria e organica « censura » alla tragedia. Soltanto è evidente la preoccupazione dell'autore di non contraddire mai direttamente, nè di colpire di fronte, per ragioni facilmente comprensibili, lo scrittore delle « notizie ».

E riprendo la fortuna del *Tieste*.

Per la partecipazione a varie adunanze dei seguaci delle idee liberali, per la pubblica manifestazione della rappresentazione, il Foscolo, nell'aprile stesso del 1797, dovè partire, ammonito dalla Inquisizione, da Venezia. Si recò infatti a Bologna, dove si arruolò nelle milizie della Repubblica Cispadana. Tornò poi a Venezia poco dopo; ma è inutile seguire ora le varie peregrinazioni. Basta notare che nel 1801, reduce dalla Toscana, lo troviamo a Milano, invasato dall'amore più forte e tormentoso di tutta la sua vita, dall'amore per Antonietta Fagnani-Arese.

Anche il volume del *Tieste* — pare impossibile! — gli serve a qualche cosa.

Nell'ottobre di quell'anno la Fagnani era ancora nella sua villa di Varese, e il Foscolo l'attendeva impaziente a Milano. « Quando sarai tornata — le scrive egli — ricordati d'inviarmi il *Tieste* ».

Di certo era la prima edizione della tragedia, quella di Venezia del 1797, che la Contessa doveva mandargli per avvisarlo del suo ritorno.

La Fagnani ritorna in principio di novembre, ma il volume del *Tieste* non è consegnato nelle mani del destinatario. « Anche oggi — scrive il Foscolo (manca nella lettera l'indicazione del giorno, ma è certamente dei primi di novembre) — il tuo servo s'è compiaciuto di lasciare il *Tieste* a un vecchione di casa, che forse gli disse che io era fuori. Doveva almeno degnarsi di picchiare: così non avrei saputo che tu eri a Milano soltanto verso le tre, quando io discesi per uscire » (35).

A Milano nondimeno era giunta la fama della tragedia. L'editore del *Monitore Italiano*, nel N. 26 del giornale (11 marzo 1798), presentando al pubblico i tre compilatori Pietro Custodi, Melchiorre Gioia ed Ugo Foscolo, qualifica quest'ultimo come « noto alla repubblica delle lettere per varie applaudite produzioni, ed in particolare per la celebre tragedia il *Tieste* ».

Il Foscolo invece, che subito dopo la prima rappresentazione, svaniti i fumi del successo, era ritornato sulla tragedia e l'aveva trovata difettosissima, nel 1802 ripudiava il *Tieste*.

La dichiarazione, erroneamente attribuita dal Carrer alla prima edizione milanese dei versi del 1803, appartiene invece alla seconda edizione pisana dei medesimi, dello

stesso anno. Così suona: « Ugo Foscolo pubblica queste poche poesie per rifiutare tutte le altre fino ad oggi stampate, e segnatamente una lunga *Oda a Bonaparte*, omai troppo divulgata, e il *Tieste*, tragedia inserita nel tomo X del *Teatro moderno applaudito*, cose tutte troppo giovanili, non sempre pubblicate di consentimento dell'autore. Milano, Agosto 1802 ». Le due edizioni milanesi del 1803 recano invece la dedica: *A G. B. Niccolini fiorentino:* « A te, giovinetto di belle speranze, io dedico questi versi: non perchè ti sieno di esempio, chè nè io professo poesia, nè li stampo cercando onore, ma per rifiutare così tutti gli altri da me per vanità giovanile già divolgati..... » (36).

A Giuseppe Grassi, in data del 6 maggio 1808 (37), il Foscolo scriveva che « ricordandogli il *Tieste*, gli aveva ricordato i delitti della sua gioventù »: e afflitto e scoraggiato per le dolorose vicende della vita, dichiarava poco dopo a Vincenzo Monti: « Se i Veneziani avessero fischiato il mio *Tieste*, quando io avevo diciott'anni, non avrei forse più nè scritto nè letto ».

Ciò non ostante, nelle sere del 5, 6 e 7 agosto 1808 (erra il Tipaldo di un anno in più), il *Tieste* fu riprodotto sulle scene del teatro « Carcano » di Milano dalla compagnia Fabbrichesi, in occasione della beneficiata della Fiorilli-Pellandi.

Per tali rappresentazioni « l'autore — scriveva Ugo Brunetti — erasi proposto di farvi molte correzioni, e soprattutto di ricomporre quel troppo lungo cicaleccio tra

Erope e Ippodamia. Ma non era stagion da produr frutti: onde non v'introdusse che alcune *varianti*, che veggonsi nella copia or posseduta dal suo amico Brunetti ».

Nell'annunzio al pubblico sui cartelloni, il titolo della tragedia, secondo il suggerimento dello scrittore delle famose « notizie », fu allungato in *Atreo e Tieste*. Il successo fu discreto, non entusiastico.

Circa il « copione » posseduto dal Brunetti, il Bianchini afferma che deve essere andato perduto, « giacchè il dottor G. Guarnieri di Lodi, che raccolse tutto ciò che del Foscolo era rimasto presso il Brunetti, non lo trovò » (38).

Il Foscolo era giunto omai fino al disprezzo della sua prima tragedia. Allo stesso Brunetti, il 16 dicembre 1808, mostra di considerare il *Tieste* come uno dei tanti « pasticci teatrali, gustati dal pubblico italiano » (39). Non ne curò poi altre ristampe.

Protestava però da Londra nel 1822, a proposito di una nuova edizione delle sue opere, fatta a Milano dal Silvestri: « Alcune delle scritture in quel volume date al mio nome non sono mie: e alcune mie sono mutilate o interpolate, ed altre raccolte dalla tradizione orale da chi forse non le vide mai scritte; e alcune altre, da poi che furono composte e lodate perch'io m'aveva diciott'anni, si rimanevano dimenticate debitamente da tutti e da me. *Pessimum inimicorum genus laudantes!* »

Ma già tre anni prima il *Tieste* si era ristampato a

Venezia dal tipografo Pietro Nardini, nel volume III della *Raccolta di tragedie classiche italiane* (autori moderni), recante per giunta sul frontispizio la bugiarda scritta: « edizione tratta dall'ultima, riveduta e corretta dall'autore ». L'edizione non è invece che una fedelissima riproduzione della prima veneziana del 1797, coi medesimi errori tipografici, che il Foscolo lamentava nella dedica all'Altieri (40).

Il milanese Silvestri, nel 1825, ristampò il *Tieste* in una disordinata e confusa raccolta di *Prose e Versi* foscoliani, « esaurite, egli dice, tutte le copie della mia precedente edizione ». Al libraio pirata poco importavano, a quanto pare, le proteste del poeta. Anche questa edizione reca gli stessi errori. E così le successive del Ruggia di Lugano (1829), della Tipografia Elvetica di Capolago (1831), le due dei « Classici Italiani » e del Bettoni di Milano (1832), la veneziana del Carrer (1842), l'altra milanese del Ferrario (1851), fino alla prima lemonnieriana dell'Orlandini e Mayer del 1852, che agli spropositi antecedenti unisce le capricciose sostituzioni dei compilatori.

Anche dopo il 1852, fino all'edizione del Mestica (1889), le edizioni del *Tieste* non si avvantaggiano di troppo; e si deve al Mestica ed al Martinetti se oggi, del *Tieste*, abbiamo una edizione che più s'avvicina all'originale, vagheggiata dall'autore. Dico vagheggiata, perchè il Foscolo, poco sicuro nell'ortografia, anche in età matura, si raccomandava sempre agli amici per la correzione dei suoi lavori (41).

NOTE

(1) *Lettere inedite di Ugo Foscolo all'abate Melchiorre Cesarotti* (Per laurea Leonardo Tavena, Padova, tip. del Seminario, 1872. De-Winckels, *Vita di Ugo Foscolo;* vol. I, pag. 9 e 40; e vedi l'opuscolo del De-Leva per *Nozze Valmarana Cittadella-Vigodarzere*, Padova, Tip. del Seminario, 1879.

(2) La lettera, integra e monda dagli spropositi dell'edizione lemonnieriana, fu pubblicata per la prima volta da Samuele Ghiron nel *Fanfulla della Domenica* del 24 Giugno 1883.

(3) *Epist.*, vol. 3°, pag. 283.

(4) Chiarini, *Gli amori di Ugo Foscolo nelle sue lettere*, Bologna, Zanichelli, 1892. Cap. 2.

(5) Cfr. *Isabella Teotochi-Albrizzi* di Vittorio Malamanni, Torino, Locatelli, 1882.

(6) Foscolo, *Lettere a Isabella Teotochi-Albrizzi* Roma, « Dante Alighieri », 1892.

(7) *Epist.*, vol. 1°, pag. 1.

(8) *Id.*, vol. 3°, pag. 283.

(9) Cfr. Chiarini, op. cit.

(10) Vedi il *Piano*.

(11) De-Leva, opusc. cit.

(12) Cfr. Carrer, *Vita di Ugo Foscolo* in op. cit. Gianfrancesco Sommi-Picenardi, *Un rivale del Goldoni*, Milano 1902; e le *Notizie storico-critiche* sul « Tieste » nel tomo X del « Teatro moderno applaudito ». Venezia 1797.

(13) *Lettere inedite di Ugo Foscolo*, cit., pag. 7.

(14) *Corso di letteratura drammatica del signor A. G. Schlegel*, traduzione di G. Gherardini Milano, Molina, 1844.

(15) *Fragment d'une lettre*, in prefazione ai *Pélopides*, in « Ouvres completes de Voltaire », Paris, Didot. Tome deuxième, pag. 176.

(16) Teniamo anche presente che la tragedia, *Les Pélopides*, fu composta nel 1772.

(17 Degli antichi trattarono l'argomento mitologico: Apollodoro da Tarso, Diogene Enomao, Cleofone, Carcino, Diogene Sinopense ed altri tra i Greci; tra i Latini: Azio Gracco, L. Accio, Pomponio Secondo, Rubreno Lampa, Valerio, ed altri; ma i loro scritti non pervennero sino a noi. Oltre Crebillon e Voltaire, tra i Francesi, presero la leggenda di Atreo e Tieste a soggetto di composizioni: il Monleon, il Brisset e il Montauban; ma non val la pena di soffermarci sui loro lavori, oltrechè per il pochissimo interesse che destano, anche perchè probabilmente il Foscolo nemmeno li conobbe. Cfr. *Notizie storico-critiche*, cit.; e *Ribbeck*: « Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta », Lipsia, 1897.

(18) *Sullo stato della letteratura italiana*, cit.

(19) *Storia della letteratura italiana*. Napoli 1883. II, pag. 412.

(20) Lettera alla Marchesa Luigia Alfieri di Sostegno in *Lettere edite e inedite* di Vittorio Alfieri (cit del Bertana).

(21) Come nel *Parere sulla Rosmunda*, ove dichiara esplicitamente che tale inverosimiglianza « non si può scusare dall'esser diffetto ».

(22) Pecchio, *Vita di Ugo Foscolo*, cit. Pag. 18.

(23) *Sullo stato della letteratura italiana*, cit. Pag. 287.

(24) Il Prof. Emilio di Tipaldo ebbe certamente a voce da amici e parenti del Foscolo, coi quali fu in continui e cordiali rapporti, le notizie riferite. A me, per quanto minute e diligenti siano state le indagini, nulla risultò di positivo; nè dalle opere del Foscolo, nè dell'epistolario altieriano, nè da scritture e documenti del tempo. Ma, come notai, essendo indiscutibile l'autorità del Tipaldo, non v'è ragione alcuna da dubitare della esattezza e verità delle sue asserzioni.

(25) Carrer, *Vita di Ugo Foscolo*, cit.

(26) Ne *La Moda*, cit. nel testo.

(27) Nella prefazione all'edizione londinese del 1842 della *Divina Commedia*, illustrata da U. Foscolo. La prefazione è sottoscritta: « Un italiano », la consueta firma del Mazzini.

(28) *Giornale dei teatri di Venezia*, anno I°: *Ginevra di Scozia*, rappresentazione teatrale inedita del signor G. Pindemonte. Venezia 1796. — *Orso Ipato*, tragedia del concittadino Giovanni Pindemonte. In Venezia 1797, anno I° della Libertà italiana. Dalle stampe delli cittadini Casali.

(29) *Saggi di critica letteraria*, tradotti dall'inglese cit., pag. 338.

(30) Pubblicata dal Ghiron, come fu già notato, in *Fanfulla della Domenica* del 24 giugno 1883.

(31) *Fanfulla della Domenica*, id.

(32) *Le poesie di Ugo Foscolo*. Firenze, Barbera 1899. Vol. 2, p. CLXXIII.

(33) *Giornale storico della letteratura italiana*. XXIII, 218.

(34) *Saggi di critica letteraria*. Cit., pag. 287.

(35) G. Mestica, *Lettere amorose di Ugo Foscolo ad Antonietta Fagnani*. Firenze, Barbera 1887.

(36) Ristampata dal Mestica nell'appendice di prose al secondo volume delle Poesie di Ugo Foscolo.

(37) *Ep.* 1, 121.

(38) *Giornale Italiano*, N. 217-220. — *Giornale storico della letteratura italiana*. XXIII-215.

Circa le *varianti*, che recherebbe la copia del Brunetti c'è da dubitare che esse siano state introdotte dal Foscolo. Io credo invece che si tratti delle *correzioni* introdotte nel *Tieste* dall' « Uffizio della Libertà della Stampa » di Milano, dopo la prima rappresentazione al « Careano ». Pel Foscolo — lo aveva dichiarato il Brunetti — « non era stagion da produr frutti ».

Nell'Archivio di Stato di Milano esiste una breve corrispondenza tra il Ministro dell'Interno e il Direttore Generale della Polizia circa le rappresentazioni del *Tieste* al teatro « Careano ». In una lettera senza data, ma che è senza dubbio del 12 o, al più tardi, del 13 agosto, il Ministro manda al Direttore della Polizia un rescritto del Viceré, e gli chiede nello stesso tempo informa-

zioni esaurienti circa alcune recenti rappresentazioni date al « Carcano ». Il Ministro vuol assicurarsi « se sussiste che siansi rappresentate recentemente nel teatro Carcano delle *pezze* (pièces), contenenti delle allusioni e dei tratti molto offensivi pel nostro Governo » e afferma che « in questa ipotesi » egli dovrà « impedire che si rinnovino simili inconvenienti ».

« Debbo pertanto invitarla — prosegue il Ministro — a verificare indilatamente la cosa, a provvedervi sul momento nel caso di disordine, e a formare analogo rapporto per quelle successive misure che fossero del caso ».

Siccome poi il Vicerè, nel suo rescritto, manifesta anche il suo parere sul modo con cui deve agire l'ufficio della stampa e sulla « responsabilità del direttore dei commedianti », così il Ministro incarica il Direttore di riferire anche su ciò.

Il consigliere consultore di Stato, Guicciardi, direttore incaricato della Polizia generale del Regno d'Italia, in data 15 agosto, risponde:

« Niente, per quanto mi consti, si è mai esposto in pubblico spettacolo sopra le scene, sorvegliate dalla Polizia, che preventivamente non sia stato sottoposto all'esame dell'Uffizio della Libertà della Stampa, e da esso non ne abbia riportato la permissione ». La revisione si fa sempre con diligenza così pei lavori teatrali come per la stampa periodica; « ma rispetto ai teatri la cosa riesce d'un assai riflessibile difficoltà, non tanto per colpa dei drammi, quanto perchè, fra quelli che concorrono agli spettacoli, alcuni sembrano non aver altra mira che quella di stillarsi il cervello per trovar pure, col sacrificio e ad onta di ogni buon senso, qualche maligna applicazione ».

Dopo aver detto che ciò deve essersi verificato a proposito di

un *Cincinnato*, dramma d'argomento romano, del quale non sa capire, del resto, « come mai, siasi potuto, riguardo ai tempi nostri, interpretare sinistramente qualche passo », il Guicciardi viene a parlare del *Tieste*.

« Quanto al *Tieste* è questa una tragedia del signor Ugo Foscolo, da lui composta ne' suoi anni giovanili. Vari anni fa ella fu rappresentata per varie (nove) volte consecutive in Venezia, ove riscosse vivi applausi. Fu in seguito rappresentata, come mi vien asserito, non senza applausi anche in qualche altra città d'Italia. La compagnia Fabbrichesi pensò di riprodurla in Milano, e, attesa la fama dell'autore, ve n'era nel pubblico la maggior aspettazione. Venne, benchè tardi, all'Uffizio della Libertà della Stampa e vi si fecero alcune correzioni, le quali poi non furono eseguite, per la ragione che il libretto fu presentato all'esame dell'uffizio medesimo quando gli attori avevano già impressa nella memoria la rispettiva parte senza le correzioni. Per altro questo dramma, considerato come tragica rappresentazione, generalmente s'e n'è fatto dagli uditori un giudizio sfavorevole: ed anche per questo motivo, sentito il parere d'Uffizio della Libertà della Stampa, ho creduto di non doverne più permettere la rappresentazione alla Compagnia Fabbrichesi, dal cui repertorio prescrissi che fosse depennato, non dovendo il repertorio di questa compagnia esser composto se non di pezzi, che, o per isceltezza d'argomento, o per merito di stile, o per eleganza di lingua, o per felicità d'intreccio, o per giustezza di principii filosofici e morali, insomma, per alcuna almeno di quelle principali doti, che si richieggono all'arte drammatica, possano aspirare all'applauso dei ragionevoli e colti amatori delle opere teatrali ».

Il Guicciardi si dichiara poi soddisfatto dell'Uffizio della Libertà

della Stampa, ma non tace che esso richiede « delle norme il meno vaghe che sia possibile, e tali che in esse egli possa avere una regola un po' più determinata e sicura, secondo cui regolare la sua condotta ».

Il 25 agosto il Ministro dell'Interno replica al Guicciardi, dichiarandogli che, insomma, egli non sa ancora se « il dramma » del Foscolo contenga delle allusioni e dei tratti offensivi pel Governo, poichè pare che dal Direttore di Polizia sia stato escluso piuttosto « per difetto di merito intrinseco dalla composizione drammatica ». Egli vuole informare il Vicerè e vuol saperne qualche cosa. E continua: « Non posso poi dissimulare che io trovo un grave inconveniente quello che gli attori non si siano fatto carico delle correzioni fattevi in prevenzione dall'Uffizio della Libertà della Stampa nel rappresentarlo, pel semplice motivo che gli attori stessi avevano già impresso nella memoria la rispettiva parte senza correzioni. Io sono persuaso che Ella avrà preso delle misure onde non si riproducano simili disordini, mentre a tenore dei decreti di S. A. gli singoli attori e il Capo della Compagnia ne dovrebbero essere responsabili, onde non incorrere nelle pene portate dai veglianti regolamenti di Polizia ».

Quest'ultima lettera però non fu spedita, perchè la faccenda tra capocomico, direttore e ministro era stata già accomodata.

Non è lecito da tutto questo supporre che le *varianti* della copia posseduta dal Brunetti siano, come ho già detto, niente altro che le *correzioni* della Censura, non eseguite — s'intende — dagli attori, per ben altro motivo che quello addotto all'ingenuo Guicciardi?

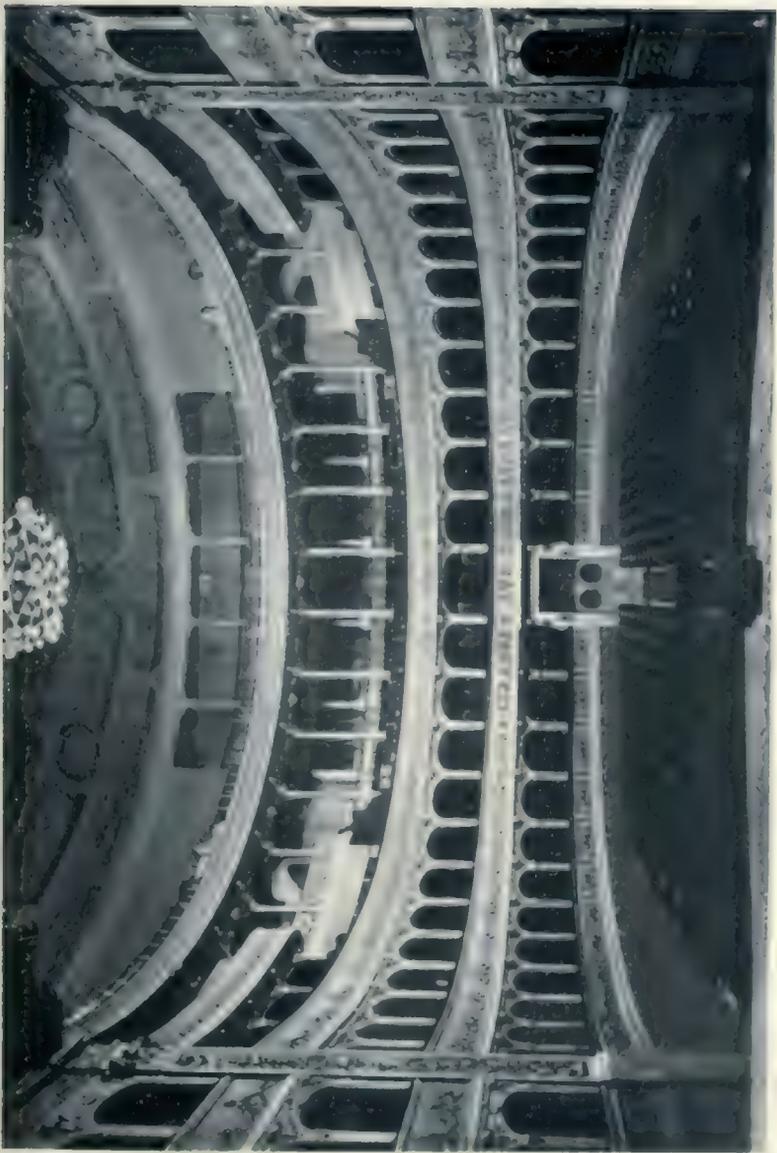
E quali erano le varianti introdotte nel *Tieste* dalla Censura? Nè a me nè al Viglione, del quale, allorchè questo lavoro era

già compiuto, uscì lo studio sulle tragedie foscoliane, fu dato di scoprirle. Il Manzi però, che studia con amorosa cura le relazioni del Foscolo con..... la censura teatrale, afferma di esserne sulle traccie.

Vedremo.

(39) *Ep.* 1, 185.

(40) Il volume comprende i numeri: 7. *Agnese, martire del Giappone* di Alfonso Varano. — 8. *Tieste*. — 9. *Corrado* di Francesco O. Magnacavallo. — 10. *Rossana*, id. — 11. *Erode* di Luigi Scevola. — 12. *Aristodemo*, id.

(41) Al Fornasini, p. es., scriveva, in data del 14 marzo 1795: « La supplico fervorosamente di correggere gli errori tipografici, chè purtroppo ve ne sono moltissimi ». Epist. 8, cit.

INTERNO DEL TEATRO DEL CORSO.

dopo la trasformazione subita nel 1903.

CAPITOLO III

L' " Ajace "

La composizione — L' « Ajace » alla Scala — Esposizione ed analisi della tragedia — Le allusioni politiche — L'esilio del Foscolo — Una rappresentazione mancata.

L' " Ajace „

La seconda tregedia di Ugo Foscolo appartiene — secondo la logica divisione del Chiarini e del Carducci — al terzo periodo dell' arte foscoliana: quello, cosiddetto, « dei versi sciolti ».

Maturità di senno, vicende della vita e serietà di studi avevano fatto ricredere il Foscolo di molte opinioni e di molte teorie, professate e tradotte in pratica con baldanzosa inconsideratezza, nel periodo della età e degli studi giovanili. Sei amori (parrà ingenua, ma è pur conforme a verità l'enumerazione) fortemente sentiti, passati come turbine sul suo spirito, non gli avevano lasciato che il rammarico e il vuoto, proveniente dalla disillusione e dalla considerazione della fugacità di ogni più intima e piena gioia del cuore (1).

La varia vita di cospiratore, di soldato e di professore, la lotta talvolta quotidiana colle necessità dell'esistenza ne avevano temprata la fibra, resa più equilibrata la mente e fortificata la volontà. Le polemiche e le battaglie letterarie, scoppiate violente al primo apparire della *Chioma di Berenice* e rinnovatesi dopo i *Sepolcri*, la lezione inaugurale all'Università di Pavia — dove il Foscolo, con decreto del 18 marzo 1808, era stato nominato professore di Eloquenza Latina e Italiana — e l'articolo sulla versione dell'*Odissea* del Pindemonte lo avevano costretto a compiere la sua cultura, a snodare, ingentilire, rendere chiara e concisa la forma letteraria dei proprii pensieri.

Erano passati così gli entusiasmi pel Cesarotti e per la sua scuola (2), lo studio dei greci fortemente e seriamente lo aveva ripreso; e, volendo, in mezzo al livore e alle invidie dei maligni e degli inetti, tener alta la sua fama di autore dei *Sepolcri*, il Foscolo, dopo di aver perduto un po' di tempo, ritirato sul lago di Como, nel tentare un *Bibli e Cauno*, si accinse all'*Ajace*.

Intanto però, con decreto del 15 novembre 1809, insieme con altre, veniva soppressa anche la cattedra di eloquenza all'Università pavese. Tale soppressione non dovè tornar certamente gradita al Foscolo, il quale, sebbene non occupasse quella cattedra con molto entusiasmo, viveva nondimeno per essa in condizioni finanziarie abbastanza discrete. S'aggiunga che al suo stipendio di professore egli era riuscito a

farsi aggiungere anche la metà di quello che, come « capitano aggiunto all'Interno », per l'addietro percepiva.

La composizione dell'*Ajace*, così, non procedeva. Non ostante la buona volontà del Direttore Generale della Pubblica Istruzione e del Vicerè, il Foscolo, in compenso della cattedra perduta, non potè nemmeno riuscire, nel 1810, Ispettore Generale della Pubblica Istruzione. Qualcuno forse tramava contro l'autore de' *Sepolcri*.....

Sul finire di quell'anno, l'amico Brunetti lo esortava a concludere qualche cosa. « .....Per Dio, caro Ugo, qui meriti cento colpi di knut: è più di un anno che ne hai assunto l'impegno col Fabbrichesi, ed un anno basta per partorire una tragedia, quando se ne ha pregna la testa. Pensa amico che il tempo passa, e tu non fai niente in tutto l'anno 1810, niente ».

Veramente il Foscolo qualche cosa faceva: cercava di assicurare le sue condizioni materiali di vita; poi gli era fiorita nel cuore anche la passione per Francesca Giovio.....

Del resto, sembra che il Foscolo si prefiggesse un periodo più lungo di tempo per la composizione dell'*Ajace*, poichè l'8 febbraio del 1811 così scriveva alla famiglia, che si trovava sempre a Venezia: « .....Angiolo (il fratello di Ugo, ufficiale di cavalleria nell'esercito austro-ungarico) va venendo talvolta da Vigevano, ed è anch'egli di buona voglia, di buona salute e con pochi denari; nè la vita nostra è diversa se non nelle occupazioni; perchè egli va tutto giorno impazzando

con soldati e cavalli, ed io mi discervello tutte le notti coi libri e con gli eroi di Grecia e di Roma. Veglio di notte, poi dormo fino a mezzodì suonato..... Ed ora appunto sto addosso agli eroi della tragedia, che ho promesso all'impresario (il Fabbrichesi, la compagnia del quale, per decreto del viceré, Eugenio Beauharnais, aveva assunto il titolo di « Compagnia Reale » : ma il tempo in cui scriveva un atto al giorno, come quando composi il *Tieste*, è passato con la foga e l'ardire della mia gioventù. Ora forse scriverò meglio, ma in un giorno intero non cavo il costrutto che dieci anni addietro io cavava in un'ora sola. Per la fine di primavera avrò certamente finito. Allora verranno gli attori in Milano: e bisogna pure che la prima recita sia diretta da me..... » (3).

L'*Ajace* invece fu dato alla Scala la sera del 9 dicembre dello stesso anno 1811.

Il 2 febbraio, il Foscolo aveva cominciato a verseggiare l'argomento, non pensando però alle scene della Scala, ma aspirando invece al palco della Canobbiana, dalla trasformazione della quale sorse poi l'attuale « Lirico ».

« .....A' due di febbraio — scrive ad Ugo Brunetti in data del 23 marzo 1811 — incominciai finalmente, ed era omai tempo, a verseggiare l'*Ajace*: ed ora mi sto giorno e notte con quelli eroi semidei dell'*Iliade*: e talvolta mi credo Sofocle, e tal altra temo di avere suonate le tibie piangenti su la musica di Mazzano. Ma sarà quel che la

Provvidenza avrà destinato. Io non mi torrò più da questo lavoro, se non l'avrò bene o male finito: e voglio a ogni modo vedere ed udire i miei eroi sul palco della Canobbiana, per la stagione in cui tornerà la compagnia Fabbrichesi..... » (4).

Camillo Ugoni, allora studente all'Università di Pavia e amico del Foscolo, doveva saperne qualche cosa, perchè, il 25 marzo del 1811, così scriveva a Giovita Scalvini:

« Dell'*Ajace* di Foscolo che ti dirò io? Ti dirò che ne aspetto una tragediona, e che intanto il primo atto e le prime scene del secondo mi hanno rapito nel paradiso del bello. Che forza! Che calore in tutti! come scolpiti que' caratteri! quanto diversi fra loro! che scaltra eloquenza in quell'Ulisse, che altera dominazione in Agamennone! che calda amicizia in Teucro, che onestà e imperturbabile franchezza in Calcante! Parmi che il sacerdote l'abbia fatto buono questa volta..... ed hai badato che i versi di quest'ultimo sono di un'armonia che sta bene in una bocca ispirata, i cui detti sono santi e profetici, e debbono essere venerandi?..... Queste sono finezze dell'arte! finezze di Foscolo, e forse i caca-tragedie non le hanno! Non mi ricordo delle parlate lunghe e importanti, se non che sono eminentemente belle, ma i brevi tratti sublimi stanno in mente.

Un Araldo. Ajace re de' Salamini
Agamennone. Attenda.

Che grande zitto nel teatro allora! Che brivido farà

nascere questo « attenda » pronunciato da un attore, che conosca la dignità e la maestà della scena! Che torrente di fuoco e di bile magnanima e di forsennatezza guerriera sarà per quell'*Ajace*. Mio Scalvini, io vorrei dirlo questo « attenda ».

Il Foscolo « dopo tre settimane di noia » aveva invece abbandonato l'*Ajace*, perchè, come scriveva al conte Giovio l'11 aprile, era vicina la Pasqua ed ei voleva « pienamente spendere la settimana santa a rileggere *Isaia*.

Intanto la Commissione per la riforma del Teatro Comico, — della quale faceva parte anche Vincenzo Monti —, istituita nel 1809, essendo ministro dell'Interno il conte Vaccari, si era risvegliata dal suo lungo sonno e aveva presentata una relazione nella quale tra l'altro si diceva: « Rendersi indispensabile un esame delle traduzioni di componimenti stranieri, generalmente scorrette o mutilate, da eseguirsi sotto la disciplina di persone colte e ben istruite nella lingua italiana ».

Il 9 luglio 1811 il conte Vaccari scrive al Direttore Generale della Pubblica Istruzione, pregandolo di avvisargli i mezzi per eseguire la vagheggiata riforma. Lo Scopoli risponde, esponendo le sue opinioni, tra le quali sostiene principalmente la necessità di affidare la correzione di tutti i componimenti indicati nel « catalogo », come difettosi, « a un soggetto conosciuto per sicurezza di gusto, e cognizione di lingua »; ed insinua che non sarebbe difficile « rinvenire chi fosse atto a questa impresa e disposto ad

assumerla, quando il Ministro gli assegnasse una remunerazione, o con uno stipendio conveniente di lire 2000, continuabile fino al compimento del lavoro, che potrebbe determinarsi ad un dato tempo, o con una conveniente gratificazione ».

Su richiesta del Vaccari, lo Scopoli indica « il soggetto conosciuto per sicurezza di gusto e cognizione di lingua » nella persona di Ugo Foscolo. « Non potrei proporre persona più idonea del S.r Foscolo al lavoro di cui tratta l'E. V..... Sia egli raccomandato per quell'indenizzo che l'E. V. troverà conveniente al merito del soggetto ed alle circostanze sue come professore riformato per effetto di sistema ».

Quest'ultima lettera del Direttore Generale della P. I. toglie definitivamente ogni base alla diceria che la soppressione della cattedra di Pavia fosse avvenuta per punire il Foscolo di non aver aggiunto alla prolusione da lui letta le parole ossequiose, di rito allora, per il Viceré. La soppressione avvenne invece come effetto di una riforma: si trattava di un riordinamento dell'insegnamento universitario. Più d'una furono le cattedre soppresse, e non solo a Pavia, ma a Bologna e a Padova. D'altra parte, come fu giustamente notato, se in realtà il Viceré si fosse ritenuto offeso o, almeno, si fosse dimostrato irritato pel rifiuto del Foscolo, come si spiegherebbe l'interessamento spiegato dal Governo e dal Viceré stesso per conservargli lo stipendio?

Così il Foscolo fu nominato « correttore dei componimenti teatrali per la compagnia dei Commedianti italiani al servizio di S. M. il Re d'Italia ».

I lavori, da lui corretti, dal lato unicamente della forma letteraria, passavano ai Censori della Libertà della Stampa e all'ufficio di Polizia per la revisione politica.

Allo Scopoli, che gli comunicò la nomina, il Foscolo rispose il 6 settembre 1811, ringraziandolo e assicurandolo che cercherà di corrispondere, secondo ogni suo potere, all'ufficio affidatogli.

Il 6 ottobre l'*Ajace* era finito, come appare da una lettera al Grassi in data del 5. « Mentre io stava terminando appunto gli ultimi versi dell'*Ajace* e ringraziava le Muse, la Dea Salute e me stesso di tanta felicità, se pure questa è felicità — ma purtroppo io mi alimento di fantasie —, m'è capitato innanzi..... ecc. ».

E invita l'amico alla rappresentazione. « Ben vi raccomanderei di venire ad ascoltare l'*Ajace*, se meritasse che voi faceste col freddo e le pioggie dugento miglia tra l'andata e il ritorno, e passaste per tanti fiumi ». Pareva nondimeno presentire, conoscendo bene la portata del suo lavoro, tutte le noie e i guai che dovevano seguire la rappresentazione della tragedia, e ciò mi sembra una assai evidente prova anticipata delle allusioni politiche, coscientemente fatte nell'*Ajace*. « ...Oltre di che, sono incerto se la « Libertà della Stampa » non condannerà a lunghe tenebre tutti i miei

eroi. Ad ogni modo la Compagnia Reale sarà qui per dicembre; ed io vi darò avviso » (5).

La sera del 14 dello stesso mese il Foscolo leggeva la tragedia a vari amici, e sempre all'amico Grassi rendeva conto il giorno dopo delle osservazioni avute. « Ier sera ho letto ad alcuni giovani i mille settecento cinquanta versi dell'*Ajace*. Piacque, o così almeno mi fecero credere: ma io, da' muscoli del viso, m'accorsi che a chi l'aveva udito recitare a squarci altre volte (6), piaceva più assai. Ad ogni modo tutti giudicarono che il primo atto fosse peggiore degli altri, e mi raccomandarono d'accorciarlo. Come si fa? non si può togliere mezzo verso senza sconnettere tutta la tragedia; ed io sono sì esanimato da quel lavoro, che sceglierei di scrivere una nuova tragedia di pianta, anzichè rimestare le scene di questa: e poi ci vuol tempo..... » (7).

Nella stessa lettera annunzia all'amico che il manoscritto era già in mano degli attori, « a' quali — scrive — l'ho inviato perchè imparino le parole della lor parte e non abbiano a far guerra di occhiate e di boccacce e di piedi col pazientissimo rammentatore ».

Ed esprime sull'*Ajace* la sua opinione d'autore: « *Iacta est alea*, e Dio me la mandi buona! Il quarto e quint'atto riescono sommamente patetici e rapidi e compensano il cattivo dei primi tre, benchè il secondo a me paia il migliore di tutti. Tecmessa è riuscito bellissimo carattere;

così parve a tutti, perchè tutti piansero. A me pare meno imperfetto nel suo genere il carattere d'Ulisse, forse perchè mi è costato sudori, sudori, sudori. — A' primi di dicembre, o poco dopo, vedrò l'effetto della scena, e potrò farne giudizio meno inesatto; e correggere più utilmente..... »

« L'*Ajace* è finito, — scriveva ancora in principio del novembre all'amico Brunetti. — Fabbrichesi l'ha già ricevuto: le parti devono essere distribuite: e verso le prime settimane di dicembre lo vedrete, e lo fischieremo insieme, se così piacerà, ecc. » (8).

Le prove cogli attori riuscirono travagliose assai: la fibra del Foscolo ne fu quasi prostrata. Ad Andrea Mustoxidi scriveva il 29 novembre: « .....Infermo e bisognoso di quiete, vado sclamando e agitandomi per domare i comici, e farli diventare eroi: ed arrabbio spesso..... » (9).

Ed era vero. L'abate Resnati narrava di quei giorni al Belgioioso che Foscolo era « continuamente occupato a far le prove in casa o al teatro della Canobbiana, lavorandoci assai e... peggio pel suo incomodo, per la continua declamazione che vi deve fare per esercitare ed ammaestrare tutti i comici che debbono recitare in pubblico ».

Il 23 novembre la compagnia Fabbrichesi aveva incominciato le sue recite alla Scala; pel 9 dicembre fu fissata la prima rappresentazione dell'*Ajace* nello stesso teatro.

Il Foscolo ne dà annuncio il giorno due dello stesso mese al Grassi. « Lunedì 9 dicembre si rappresenterà l'*Ajace* ».

Al Brunetti, offrendogli un palco, scrive in data dell'otto: « Se tu e Lucilla (la moglie dell'amico) volete venire in un palco vicino assai (al palcoscenico), basta che tu dia una risposta a Domenico, subito;..... bisogna cercare che ci siano pochissime persone con te, perchè io bramo d'esser teco e tranquillo. Addio: sono rovinato nella salute; e, dopo mezzanotte, ho una prova generale » (10).

Ed eccoci alla grande serata (11).

La compagnia Fabbrichesi non era più quella del *Tieste*. Il « plastico » Camagna e il « sanguinario » Businelli ne erano usciti, erano entrati invece a far parte della *troupe*, in qualità di « padre nobile » e di « tiranno », il Prepiani ed il Tessari, attori mediocri anzichenò. A questi due si dovettero affidare le parti principali di « Agamennone » e di « Ulisse », per un puntiglio del famoso interprete dell'*Oreste* alfieriano, il De-Marini, il quale, a nessun costo, avrebbe accettato di essere subalterno del primo attore tragico, il Blanes. Costui, a sua volta, in nessuna produzione avrebbe recitato, protagonista il De-Marini (12). Il Fabbrichesi, che assorto nelle cure del capocomicato si stava volentieri in disparte — con gran piacere del pubblico —, si prese la parte di « Teucro »; quella di « Calcante » fu data al Bettini, che nella compagnia era « primo amoroso ». La Fiorilli-Pellandi, prima attrice assoluta, fu naturalmente « Tecmessa »; Blanes incarnò « Ajace ».

Il Foscolo, come abbiamo visto, si eccitava tanto nelle

prove, da rimetterci di salute. Oltre che della recitazione degli attori, ai quali dava l'inflessione vocale e il gesto, ebbe cura anche dei vestiari e della *mise en scène*. L'ultima prova generale dell'*Ajace* ebbe luogo la domenica 8 dicembre, la sera precedente la rappresentazione pubblica. In quella sera la compagnia Fabbrichesi aveva recitato una lunga e noiosa tragedia lacrimosa, *Clementina e Vildemiro*, e per farsa le famose *Convenienze teatrali* di Anton Simone Sografi (13). Uscito il pubblico dal teatro, il gran lampadario rimase calato e acceso, così anche la batteria dei lumi, allora ad olio: e gli attori, alla presenza del Foscolo, imbacuccato in un ampio ferraiolo, nervosissimo e fremebondo, cominciarono la prova. L'autore, alla fine, parve soddisfatto.

La sera dopo, il vasto teatro, gremito (14), elegantissimo, presentava uno splendido colpo d'occhio. Il *Figurino della Moda*, venuto da Parigi la settimana prima (15), consigliava il vestito bianco in istoffa di Lione, un diadema di brillanti in testa, i guanti a pieghe fino al gomito. Il *décolleté* era in vigore anche allora, e forse più che ai nostri giorni. Le splendide dame dell'aristocrazia milanese brillavano quella sera, nei palchetti dei primi ordini, *au complet*. Il principe Eugenio, viceré del Regno, residente in Milano, era assente; ma nel palco reale, a mezza gala, per l'assenza del Principe, brillava l'uniforme del conte Bianchetti di Bologna, ciambellano di S. A. R. e I., grande amico di Ugo Foscolo; e nel palco dei Ministri, chiuso

METASTASIO.

(Da un quadro di Giovanni R. Stiener; incisione di J. E. Mausfeldt)

nella nera *redingote*, col collo irrigidito entro l'enorme cravattone, era il segretario generale del Ministero della guerra, cavalier Lanoli. Ugo Brunetti colla sua signora erano in un palco di primo ordine a destra, in fondo al quale, truce, nervoso, ansioso e tremante, stava il Foscolo.

Giù nella platea, tra il lento ondeggiar delle teste, un uomo, che, come osservava uno spirito arguto, « veduto in teatro pareva un prete e veduto in Chiesa pareva un caratterista », s'agitava e gesticolava come un ossesso. Passava da un crocchio all'altro; fu visto pure entrare ed uscire da vari palchetti: era l'organizzatore della *claque* avversaria, l'istrione della critica e della sagrestia, il feroce nemico dell'autore dell'*Ajace*: l'abate Urbano Lampredi.

Quando s'alzò il sipario, nella vasta sala l'attenzione si fece subito intensa.

Il primo atto, ascoltato, se non con interesse, assai attentamente, delineandosi in esso il motivo dell'azione, fu infine applauditissimo.

L'aspettazione cresceva; ma al secondo atto le evidenti reminiscenze dell'Altieri furono notate con qualche mormorio. Nondimeno il pubblico si acquetò subito, tanto che non destò punto ilarità nè l'annunzio di un araldo in principio della scena seconda:

Ajace, re de' Salamini,

nè l'apostrofe di Ajace ai soldati, nella scena ottava:

Ite al campo, o forti
Figli di Salamina.

Applausi calorosi scoppiarono anche dopo questo atto.

Il terzo atto ammalia addirittura con la risonanza e la forza del verso e lo splendore delle immagini. Il sipario cala tra gli applausi, che scrosciano con entusiasmo vivissimo. Il Foscolo, fin per nome, è chiamato più volte alla ribalta. Ma lo sdegnoso autore, mostrando quasi disprezzo per gli applausi del volgo profano, si avvolge nel ferraiolo, pianta l'amico Brunetti e la sua signora, e con un bel gesto esce dal palchetto, in fondo al quale si era rintanato. In cuor suo egli forse doveva aspettarsi una *ripresa* di entusiasmo all'atto quarto, che, come si è visto, giudicava, insieme al quinto, migliori.

Viceversa, nemmeno l'estasi della Fiorilli-Pellandi valse a fare smaltire la noia, derivante dal lento e monotono svolgimento dell'azione. Il pubblico dava già evidenti segni di stanchezza, e si abbandonava a quel chiacchiericcio solito, tra una risata mal trattenuta e uno sbadiglio, che è il primo sintomo della mutata sua disposizione d'animo. E non c'è pubblico più difficile d'un pubblico annoiato, poichè esso analizza e pondera meticolosamente ogni parola, ogni frase, sempre colla coscienza della lunghezza del tempo che lo terrà ancora inchiodato al suo posto. Fu così che, all'atto quinto, — contro le regole aristoteliche soverchiamente lungo —, la descrizione della battaglia tra Ajace ed Ulisse,

che Calcante fa a Tecmessa, ove è tuttavia splendore di verso e bellezza varia d'immagini, non suscitò alcun movimento d'approvazione e molto meno di entusiasmo. La famosa apostrofe di Teucro nella penultima scena, chi sa mai, del resto, in che modo detta dal Fabbrichesi :

O Salamini, o soli
Di tanti forti, o sciagurati avanzi,
Che più vi resta?.....

ebbe inoltre il potere di ricordare ai buoni Ambrosiani il salamotto di Brianza, e provocò nei palchi e nella platea l'ilarità generale.

« Terminata la tragedia, — scrive il *Corriere Milanese* —, il pubblico, stanco dell'eccessiva prolissità del componimento, soprattutto dell'atto quinto, ed impaziente d'uscir dal teatro, dopo di avervi fatto una sì lunga ed incomoda stazione, non manifestò il suo giudizio con verun segno d'aggradimento: ma due minuti dopo, parecchi di quegli spettatori ch'eran rimasti, si mossero a batter le mani, e fu allora che s'intese qualche indiscreto ed anche ingiusto fischio mescolarsi coi plausi. Ma quest'ultimi furono vittoriosi: la procella parve dissiparsi, e tre degli attori hanno creduto bene di comparire sul palcoscenico per ringraziare i plaudenti ».

Sembra che il pubblico non comprendesse, o almeno comprendesse assai poco, il motivo del suicidio d'Ajace. Chi mi fa sorgere tale sospetto è in verità assai poco degno di fede: si tratta del Lampredi..... Scrive adunque costui nel

suo *Poligrafo:* « Esciva io la sera del 9 dal teatro della Scala, premuto d'ogni parte dalla grandissima folla di persone, accorse ad udire la nuovissima tragedia di Ugo Foscolo, intitolata l'*Ajace*, quando, fra le varie osservazioni che l'uno all'altro faceva, due ne udii che attirarono la mia attenzione..... Voltosi un uomo di bella presenza al suo vicino: Io per me, diss'egli in buon milanese, non ho potuto capire perchè Ajace siasi dato la morte. — Ciò per me nulla monta, rispose l'altro, con un tal poco di cattiva cera: io mi sono annoiato moltissimo, e la tragedia mi è sembrata troppo lunga ».

Il Lampredi, ad ogni modo, nel primo suo articolo sul *Poligrafo*, si mostrò accanito contro la tragedia foscoliana. Si disse anzi che, dopo il secondo atto, facesse affiggere in cartellini alle porte del teatro il seguente epigramma:

Qui estinto giace il furibondo Ajace
Requiescat in pace.

Ma, data la vigilanza della Polizia per ogni genere di affissioni, la cosa non appare verosimile.

Il *Corriere delle Dame* non parla di fischi, nè di chiassate; constata semplicemente quello che oggi noi chiameremmo un successo di stima. Ebbe però il torto, secondo l'Ugoni, di gettare il ridicolo su quella scena, in cui il gran Sacerdote descrive dall'alto del monte lo svolgersi della battaglia. « Ma, mio caro Scalvini, — egli scriveva all'amico, in data del 15 dicembre — quando si vuol ridere

ad ogni costo, si va alla commedia: eppure i Milanesi volevano ridere e ridere alla tragedia: e risero quando esclama: « Popoli di Salamini! », poichè essi non conoscono altri salamini, oltre quelli dei loro paffuti pizzicagnoli, dei quali pasconsi più volontieri che non dell'aspre vicende del re dei regi Atride e di Ajace, re dei Salamini ».

Il *Giornale Italiano* fece la cronaca della rappresentazione alcuni giorni dopo. Disse della grande aspettazione; ma notò « che la tragedia non riscosse quella corona, a cui sembrava dover aspirare; e, malgrado alcuni pregi, che in essa risplendono, lasciò o freddo o indifferente il cuore degli affollati spettatori ».

Il Pecchio, maligno sempre, nota che « come avviene nelle rivoluzioni, le quali, quando sono mature, basta una scintilla per farle scoppiare, così, verso il quint'atto, la pazienza scappò agli spettatori: quando il Pontefice, dalla cima d'un monte, avanzandosi, esclama: — O Salamini! —, qui si alzò uno scoppio generale di risa. Lo promosse la somiglianza di questa denominazione con quella di alcune salsicce, che si fanno in Lombardia, anch'esse chiamate salamini. Il pubblico credette di essersi giustamente meritato il nome di salsiccista per quella sua soverchia pazienza ».

« La tragedia si replica questa sera », annunziava il *Corriere Milanese*, il giorno dopo la prima rappresentazione: ed infatti la sera del 10 dicembre la replica ebbe luogo. Pare anzi che il Foscolo praticasse qualche taglio al lavoro;

di certo fu escluso l'inciso di Teucro diretto ai Salamini. Ma il pubblico andò scarso a teatro e più tiepida fu l'accoglienza. Per la sera susseguente il cartellone della Scala recava: *Il cugino di Lisbona*, ove il De-Marini, dicono i giornali dell'epoca, apparve un « meraviglioso rimbambito ».

> Infelix! Utcumque ferent ea facta minores
> Vincet amor patriæ, laudumque immensa cupido!

I due versi virgiliani (*Eneide*, lib. VI), posti in fronte all'*Ajace*, esprimono mirabilmente la sintesi delle varie e lacrimevoli vicende dell'eroe greco, attraverso la tragedia foscoliana.

La scena è sempre unica: ma nell'*Ajace* s'apre, più grecamente che nel *Tieste*, nel campo d'Agamennone. È a destra la tenda del Re dei Re: dietro la tenda serpeggia un sentiero sul dorso di un colle, in vetta al quale s'erge un piccolo tempio: lontano si stende il campo dei Greci, di cui giungono gli spenti mormorii e gli attenuati clamori.

Nel primo atto si rivela intera la sfrenata ambizione di Agamennone. Il sacrificatore della figlia, al quale rimorde ancora la coscienza, crede che, per la sua dolorosissima offerta agli Dei, nessuno abbia diritto di frapporsi all'appagamento di ogni sua ambizione. Teme ora perciò il favor popolare del Telamonio Ajace, reduce dall'Ellesponto.

ove allo spento Achille aveva eretto tomba e trofei. Già prevede che, assecondando l'aura popolare, anche il ministro degli Dei, Calcante, predirà e giudicherà auguri ed eventi in favore del Telamonio; e, spregiando gli astuti consigli d'Ulisse, afferma risolutamente che ogni cosa, sempre, deve piegarsi all'impero del suo brando.

Pur freme di sdegno, d'invidia e di paura allorchè Teucro a lui s'en viene, e pel fratello maggiore chiede le spoglie d'Achille. Degne di Ajace il grido

universal de' popoli le stima.

All'assemblea dei Re Agamennone, furioso, fa chiamare Calcante, per sapere a chi egli aggiudicherà le spoglie del l'eroe.

Ulisse intanto, essendo giorno di battaglia, per allontanare Teucro dall'adunanza dei Re, lo consiglia di recarsi sul monte Ida, affine di sviare l'armi nemiche del fratello Ajace, al quale, con infame lusinga e segreta speranza che ivi trovi la morte, afferma che Agamennone gli ha affidato l'attacco diretto e l'assalto alle rocche troiane.

Nel secondo atto scoppia la scena violenta tra Calcante ed Agamennone. Calcante, non cedendo, esorta invano a più miti consigli il Re dei Re: ma questi, implacato, risponde:

.....lo sdegno

Lagrime e lodi: il terror vostro voglio.

Sopraggiunge Ajace, il quale avendo saputo da Teucro come Agamennone si fosse rifiutato di cedergli l'armi d'Achille,

viene alla tenda regale non più in atto di semplice sottomesso guerriero, ma con maniere « d'assoluto signore ». A tutto deciso, pur di raggiungere la sua meta, esorta Calcante, invano suadente pace, a non abbandonarlo nell'imminente pericolo della lotta fratricida. Segue poi Agamennone all'assemblea dei Re.

Dell'esito e delle decisioni dell'assemblea, noi sappiamo nel terzo atto, da Ulisse, che ne espone i particolari ad Agamennone. Ciascun pretendente o parteggiante cercava di volgere i voti in proprio favore o del proprio duce: l'astuto Ulisse propose allora che il giudizio si deferisse ai prigionieri troiani, che, più d'ogni altro, erano in grado di giudicare del valore dei capitani greci. Mentre Ulisse narra, giunge Ajace, che comincia a rimproverargli acerbamente le subdole arti adoperate onde rapirgli i voti e ribellargli le schiere. Minaccioso quindi volgendosi ad Agamennone:

> Ma bada, o re, che a terminar tal lite
> A noi non resta che la sorte, e il volgo:
> Tu col terrore, io con l'amor, costui
> Con fraudi nuove, lo trarremo al sangue

Agamennone risponde con fiere parole di assoluto Re ai « ribelli detti »: e, fingendo di sospettare, per la prolungata lontananza, un tradimento da parte di Teucro, dichiara ad Ajace che, pegno del ritorno di Teucro, sarà il figlio stesso di Tecmessa.

Ma i prigionieri troiani, temendo l'ira e le vendette dei capitani greci, si rifiutano di esprimere il loro giudizio. Nell'atto quarto, così, appare Tecmessa, sposa d'Ajace, chiamata da Agamennone affinchè essa, trojana, pieghi in favore del Re dei Re i renitenti prigionieri, tra i quali sono pure il padre suo e i fratelli. Ma ella nulla può fare: domanda invece ad Agamennone notizia di Ajace..... Ma ecco Ajace. Egli grida in faccia ad Agamennone l'ultima sua decisione: o con lui sarà contro Troia alleato (non mova però di notte contro il nemico), o contro lui, solo, nemico. Calcante intanto, che sembra destinato all'ufficio del coro greco, prolunga l'atto con la solita sua nenia di gemiti.

Agamennone, furioso pel rifiuto dei prigionieri, ha incendiato le loro tende ed ha mosso all'assalto notturno.

Teucro, che tutto il giorno aveva pugnato contro i nemici, invano aspettando Ulisse, al bagliore del fuoco, moveva per ritornare al campo greco, allorchè si trovò preso di fronte e assalito dallo stesso Ulisse. I prigionieri nemici, condotti da Teucro, approfittando dell'occasione, coll'armi stesse del nemico, tentano di fuggire: ma sono circondati dal Laertiade, che, loro strappando le armi,

...A' popoli che omai
Accorrean con gli Atridi: Ecco, gridava,
Ecco quali armi il traditor notturno
Traeva contro voi tutti!.....

Le schiere d'Ulisse ripetono l'accusa, acclamano libe-

ratore il loro duce: vanno, tolgono dall'ara degli Dei le armi d'Achille e ne rivestono il traditore.

Teucro, ferito, scampa per miracolo; giunge alla tenda d'Ajace e grida ai Salamini tutti che nulla più omai loro resta, che devono col loro Re morire, distruggendo la tenda e il trono del tiranno. Ajace non permette che più oltre duri l'intestina guerra; ma vedendo, pei tradimenti, per le insidie e per le frodi, trionfare i suoi nemici, offrendosi come in olocausto agli Dei, si uccide invocando — all'annuncio di Agamennone — Calcante, che lo copra, affinchè l'occhio dell'oppressore non contamini l'istante ultimo di sua vita.

Nell'atto quinto sono rappresentate soltanto la scena prima di Tecmessa e questa scena ultima, allorchè Teucro arriva alla tenda d'Ajace, fuggitivo dal campo: tutti i fatti rimanenti, parte sono supposti e quindi unicamente accennati dai personaggi, parte dai personaggi stessi interamente narrati.

A chi si accinga, senza preconcetti, alla lettura dell'*Ajace* foscoliano sente subito come avvolgersi da una viva e piena e magnifica onda di melodia. E credo di non andar errato, aggiungendo che tal forza e soavità di verso venne al Foscolo dai Greci. Abbiamo visto come, prima e durante la composizione dell'*Ajace*, il Foscolo si fosse dato seriamente allo studio della storia e della civiltà greca; ma, poichè il rigido

schematismo alfieriano restava sempre per lui ideal forma organica della tragedia, nemmeno la melopea omonima di Sofocle, la quale, più che una tragedia, pare la celebrazione di un rito, potè influire sul suo pensiero, per ciò che concerne lo svolgimento dell'azione e l'atteggiamento dei personaggi: essa lasciò soltanto nella mente e nell'orecchio del Foscolo l'impressione e l'eco del suo largo, pieno, magnifico suono, che costituisce, infatti, l'unica evidente analogia tra l'*Ajace* sofocleo e l'*Ajace* foscoliano.

Nel quale ultimo l'azione si svolge varia e discorde, parte per narrazione, parte per diretta rappresentazione, affinchè ancora una volta le solite unità e gli altri vieti dogmi aristotelici e alfieriani rimanessero inviolati. Così si ripetono nell'*Ajace* i principali errori del *Tieste*: i fatti destinati a costituire la trama, il nodo ed il rilievo dell'azione, supposti interamente o appena accennati; i personaggi, agenti per conto tutto particolare dell'autore; al succedersi degli avvenimenti, dai quali scaturir deve tutta l'evidenza del contrasto drammatico, la sostituzione dell'impressione lirica soggettiva.

Il primo atto nondimeno, come presentazione e incipiente attività dei personaggi, si svolge con una certa naturalezza, sicurezza e vario movimento di scene. Pel significato, esso riesce a darci idea ampia e completa dell'ambizione d'Agamennone, rendendoci però subito il carattere dell'eroe greco assai dissimile da quello consacrato

dalla leggenda e dall'arte greca, e perciò in urto con una legge, che anche l'Alfieri e i Francesi pur cercarono di osservare: la realtà, la fisionomia, il colorito storico dei personaggi.... Dico: cercarono, perchè la loro concezione della tragedia li conduceva, pur nolenti, a conseguire opposti effetti. Nondimeno il fatto storico, reso inviolabile dalla tradizione secolare, non subì mai, nei loro componimenti, radicali mutazioni o menomazioni, come nella tragedia del Foscolo, nella quale la necessaria esclusione dell'elemento soprannaturale portò l'autore ad inventare di sana pianta lo stratagemma d'Ulisse contro Teucro, che, se è in armonia col carattere del Laertiade, altera però i tratti morali, caratteristici di Teucro, il quale, nella leggenda e nella tragedia di Sofocle, impreca bensì all'ambizione d'Agamennone, e invoca sul suo capo i fulmini degli Dei; ma nè è incitatore di risse, nè fautor di ribellione, nè vittima, e, quindi, acerrimo nemico di Ulisse. Con Ulisse anzi ricompone il corpo d'Ajace nella fossa, alla quale invita tutti coloro che onorarono in vita la virtù e il valore.

Nel secondo atto, appare, secondo la maniera classica, il protagonista, e si ripete, nella maniera foscoliana, la scena tra Saul ed Achimelech del secondo atto del *Saul*; ma è però magniloquente l'ultimo squarcio lirico d'Ajace, allorchè l'eroe ricorda le prime origini della guerra e si rammarica che tutta la Grecia serva all'ambizione d'Agamennone.

L'atto terzo manca di movimento, non continua l'azione, se non per render conto, in forma narrativa, dell'assemblea dei Re. Soltanto verso la fine, la scena tra Ajace ed Agamennone s'impone pel clamore delle reciproche invettive: e si comprende come l'effetto scenico potesse strappar, alla prima rappresentazione, l'applauso degli spettatori.

Ma i due ultimi atti non hanno neanche questa risorsa di effetti. L'azione inoltre non si svolge rapida e decisiva verso la catastrofe: e l'autoimmolazione di Ajace, se ha nell'organismo del dramma una ragione giustificativa, per l'alto significato che nasconde, esorbita però dalla logica e dalla linea estetica del dramma stesso. Ajace si è ucciso per evitare una ulteriore fase di lotte fraterne: ma, dato il suo carattere e la sua precedente condotta, egli poteva anche tener fronte, nella rettitudine e nella purezza della propria coscienza, all'assolutismo egoistico, trionfante in Agamennone, e trionfare alla sua volta della viltà e della subdola politica de' suoi avversari.

Nessuno ha notato, finora, questo che è pur tra i maggiori difetti dell'*Ajace* foscoliano, emanante direttamente e come logica conseguenza dagli altri difetti più sopra accennati: dal travisamento, cioè, della leggenda greca, e dalla esclusione (magari necessaria, in un dramma moderno) della ineluttabile, fatalistica potenza soprannaturale. Nella tragedia del Foscolo i personaggi agiscono all'infuori di ogni influenza

del Fato e degli Dei: fino alla catastrofe essi operano unicamente per impulso proprio, spontaneo e naturale, pur atteggiati dall'autore in una certa maniera greca. Poi, sia per iscrupolo di malmenar troppo la tradizione, sia per l'impellente necessità di sciogliere dignitosamente l'azione tragica, gli stessi personaggi rimangono incerti ed equivoci: Ajace si uccide, ma poteva vivere: e in uno eventuale prolungamento dell'azione, Agamennone avrebbe potuto egualmente ripetere le parole finali:

Più forte,

E più esecrato, e più infelice io sono.

Insomma, lo svolgimento dell'azione nell'*Ajace* non reca necessariamente e logicamente alla soluzione tragica, voluta dal Foscolo; e il rude ma schietto buon senso ambrosiano rimase a buon dritto sorpreso del suicidio d'Ajace.

Il qual suicidio però, secondo il sapiente precetto oraziano, non si compie sulla scena — a differenza dell'orribile convito del *Tieste* —, risultando così la tragedia assai meno truce e brutalmente primitiva, ma sobria, misurata, informata a un senso d'arte più maturo ed elevato, più densa di significato psicologico che materiata di ripugnanti nefandezze, allo scopo di « agitare le passioni ».

Gli altri personaggi, oltre i menzionati, astrazion fatta dai difetti organici del lavoro, risultano veramente vivi e reali, sebbene, per essi, i lunghi cinque atti non acquistino sufficiente rapidità, e la loro azione indivi-

duale abbia un'efficacia assai relativa sullo svolgimento della tragedia S'intende che io giudico dal punto di vista dell'autore, e non indago se questa lor vita sia la vera vita, che avrebbero dovuto vivere, come greci e come eroi leggendarii. Tecmessa infatti, più che schiava greca, è una donna moderna, che modernamente sente, concepisce ed agisce: e Calcante, appunto perchè sembra ritrarre la sua funzione caratteristica dall'ufficio del coro greco, come persona, anche in veste sacerdotale, quasi completamente svanisce.

Pur ricalcando le orme altieriane, il Foscolo, nell'*Ajace*, ha però dato prova, in tal modo, di un più elevato sentimento artistico: e infondendo a' suoi personaggi un pensiero ed un'anima propria, e liberandosi da convenzionali mezzucci tecnici, che la moda francese e la tradizione classica proclamavano intangibili.

Un'ultima osservazione. Ben sei volte (mi son preso la briga di enumerarle!) nel succedersi delle scene e degli atti saltano fuori i « Salamini »: ebbene nel pubblico della Scala non iscoppiò l'ilarità che alla sesta volta (atto V, scena VII): che significa ciò? Significa che il pubblico era veramente annoiato dalle lungaggini degli ultimi due atti: e la noia, come ho già notato, acuisce le facoltà, dirò così, analitiche delle masse.

Anche per questo motivo — il motivo principale è la testimonianza già citata dei contemporanei e di tutti i

biografi del Foscolo — non riesco a comprendere come il Martinetti possa pensare e credere che le risa del pubblico scoppiassero alla scena seconda del secondo atto, quando l'Araldo annuncia: « Ajace, re de' Salamini » (16), e suffraghi poi la sua opinione colla testimonianza del Carrer. Egli ha certamente letto male o franteso il passo del biografo del Foscolo, il quale si esprime in questi precisi termini: « .....Il poeta non pensò, a mo' d'esempio, alla fatale corrispondenza che aveva all'orecchio dei Milanesi il nome di alcuni salsicciotti e quello dei sudditi del suo eroe: sicchè aveva coraggiosamente fatto annunziare dall'Araldo: « Ajace re dei Salamini »: e questi « salamini » più volte apostrofati. Ma siffatto sconcio, diciamolo schiettamente, non avrebbe causato la caduta della tragedia, quando altro fosse stato il soggetto, altro l'intreccio, altre le passioni » (17).

Mi pare che da queste parole possa dedursi come tutte le apostrofi ai Salamini passassero inosservate, finchè il pubblico prestò attenzione alla tragedia e ciò fu, per testimonianza dello stesso Carrer, fino al quarto atto (18).

Derivazioni, imitazioni, dell'*Ajace* foscoliano?

Poligrafo e *Giornale Italiano* vollero trovarne da caratteri alfieriani: Agamennone da Saul, Ulisse da Abner, Calcante da Achimelech.

Altri passarono al vaglio più minuto dell'omonimo

Mio caro Amico —

Ho detto stamattina al tuo servo che tornasse verso le 6 — perch'io non avendo come adempiere al mio obbligo sacro, e al mio desiderio anche più sacro, voleva tentare di trovar del danaro. Torno a casa in questo punto dopo tre vanissime tentazioni; ed ho per più d'un ora aspettato un certo libraio, senza ch'egli venisse a darmi risposta. Ritenterò domani e doman l'altro, e qualunque sia la somma che potrò avere, sii certo, mio caro amico, che la manderò subito a te. Ma vieni tu stesso: e perché arrossire di cosa di cui dovrei arrossire solamente io? Credimi; il mio rossore in questa congiuntura è pari al sentimento della mia obbligazione verso di te, ed al profondo dolore delle angustie in cui ti trovi. — Ti abbraccio —

il tuo Foscolo.

dramma sofocleo la tragedia del Foscolo; ma non trovarono che pochi motivi derivati. Recentemente si è fatto il nome dell'oscuro De Sivry (1733-1804), autore di un *Ajax*; ma sebbene il Foscolo fosse colto nella letteratura francese, non appare da alcuno de' suoi scritti, compreso il *Piano di studi*, che a lui fossero noti e il poeta francese e la sua tragedia. Contemporanei e biografi non ne fanno d'altronde parola.

Le vicende dell'*Ajace* sono note.

Fu insinuato a S. E. il Ministro dell'Interno, conte Vaccari, che la tragedia del Foscolo contenesse trasparenti allusioni politiche, e cioè, che nel carattere di Ajace fosse rappresentato il ribelle congiurato Moreau (19), in Agamennone la fraudolenta onnipotenza di Napoleone, in Ulisse il ministro di polizia Fouché e in Calcante Pio VII. Il Ministro, con circolare del 15 dicembre 1811, proibì la tragedia, e non solo a Milano, ma in tutto il Regno (20).

Il Foscolo non se l'aspettava; e, abbastanza contento, da quanto pare, dell'esito di Milano, scrisse alla madre a Venezia, in data dell'11: « Pel giorno 20, altro non succedendo, sarò a Venezia senza alcun fallo; se tardassi, ciò

sarebbe per poche ore. Mi fermerò un mesetto. Bramerei assai che mi trovaste un appartamentino, o, per meglio dire, un casino dalla parte di S. Benetto, dove si darà la mia tragedia..... Mi raccomando, se non si può verso San Benetto, almeno sul San Marco, sopra un canale, se fosse possibile, perchè voglio studiare..... La tragedia piacque a Milano, e fu ascoltata da più di quattromila persone in un immenso teatro. Fu replicata. Piacerà più a Venezia... » (21).

La rappresentazione non ebbe luogo nè allora, nè poi. Il Foscolo invece s'affrettò a scrivere una lettera a S. A. R. il principe Eugenio, [illegible] [illegible] di aver incorso nella censura. « Se V. A. — egli scrive — si degnerà di credere alle proteste d'un uomo, che non s'è mai avvilito a mentire, Ella si persuaderà che mentr'io mirava a rappresentare in *Ajace* le imprudenze e gl'infortunii d'un eroismo mal impiegato, io non poteva avere la stolta intenzione di turbare un popolo che venera il fondatore del regno d'Italia, e che benedice il governo di V. A. » (22).

Francamente, è poca fierezza di carattere e poca sincerità in questa lettera: e mi sembra che, almeno stavolta, abbia ragione il Cantù, affermando che il Foscolo « con parole non nobili », chiese scusa al Vicerè (23). Il Martinetti afferma che « scrivendo a re o ad altezze reali, l'umiltà del linguaggio non è sempre bassezza », anche avuto riguardo « alle cagioni che indussero il Foscolo a chiedere scusa », (24): per ottenere, cioè, la reintegrazione

nello stipendio dei censori, puniti di aver licenziata la tragedia (25).

La lealtà, la sincerità dell'uomo, resta, ad ogni modo, diminuita. Nella *Lettera apologetica*, scritta a Londra undici anni dopo, si legge questo periodo, che è tutta una confessione: « Io nel 1812 ebbi a partirmi dal Regno e starmi sotto la guardia di uno dei Protei famosi di Fouché e de' Savory, — per i versi della tragedia, rappresentata fra gli apparecchi della spedizione in Moscovia,

> A traverso le folgori e la notte
> Trassero tanta gioventù a giacersi
> Per te in esule tomba; e per te solo
> Vive devota a morte.....

e tornarono profezia di Cassandra » (26).

A Cassandra, infatti, non si prestava fede, *Dei jussu!*,

> Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris
> Ora, Dei jussu non unquam credita Teucris.

Però l'infelice profetessa prediceva il vero. E il Foscolo, da quanto pare, ne aveva almeno l'intenzione.....

Ciò nonostante, al conte Verri, in data del 21 maggio 1814 il Foscolo scriveva: « Tutta Milano è testimonio delle persecuzioni da me allora sofferte, e del mio sdegnoso silenzio in risposta a tante calunnie delle gazzette e dei giornali letterari, venduti a chi li pagava » (27).

Altro che « sdegnoso silenzio »! Gli articoli sguaiata-

mente feroci del Lampredi contro il Foscolo, a proposito dell'*Ajace*, apparvero nei numeri 37, 38 e 39 del *Poligrafo*, cioè dal 15 al 29 dicembre, vale a dire dopo che la Polizia aveva già proibita la seconda replica e il decreto di proibizione della tragedia era già stato emanato! Ebbene venne allora il noto articolo della *Foreign Quarterly Review*, nel quale si insinuava che l'*Ajace* aveva fornito ai nemici del Foscolo « una facile vendetta ». « Eglino — diceva l'articolista — l'affermarono tosto. Fu sparsa la voce assurda che la tragedia, nonostante il suo titolo e l'antichità de' personaggi messi sulla scena, non era che un componimento allegorico: Ajace figurava il generale Moreau, Agamennone era Napoleone. L'inquieta polizia aprì gli occhi; e agli attori fu inibito di recitare l'opera ». Il Lampredi credette di essere preso di mira, e stampò allora gli estratti del *Poligrafo*, assieme alla sua *Lettera apologetica*, nella quale naturalmente si difendeva, protestando che egli aveva giudicato unicamente il lavoro letterario. Infatti il critico non aveva parlato di allusioni politiche; si era, diciamo così, limitato a notare che la tragedia era « un vero mostro..... Agamennone è trasformato nel Capitan Coviello, Ulisse in Brighella, Teucro in Arlecchino, Calcante in Pantalone, Tecmessa in Rosaura e Ajace in Meneghino Pecenna ».

Ma un fatto sarebbe da accertare: chi fu l'autore dello scritto del periodico inglese?....

Dall'Inghilterra, durante il suo ultimo esilio, il Foscolo

scrisse il *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX*. In questo saggio, parlando in terza persona di sè stesso, ha queste parole circa le allusioni volute intravedere nell'*Ajace*: « È probabile che i conosciuti principii del Foscolo abbiano agevolato il ravvisamento di queste, *forse* non mai da esso immaginate, allegorie; ma *comunque* ciò fosse, il Foscolo ricevette l'ordine, ecc. ecc. » (28).

Ho sottolineato il *forse* ed il *comunque*, perchè sono abbastanza significanti.

Che però i nemici del Foscolo avessero brigato per ottenere la proibizione dell'*Ajace*, si deduce da una lettera al Foscolo del fratello Giulio, da Lodi, in data del 20 dicembre 1811: « Sento adesso adesso tristi novelle, che mi lacerano l'anima. Sento che i tuoi inimici hanno fatto credere al Principe che la tua intenzione nello scrivere l'*Ajace* sia stata per caratterizzare malignamente i tempi presenti. Per carità scrivimi subito, e scrivimi come stanno sì fatte faccende. Tu sai quanto io t'amo, quanto m'affligge la sola idea che tu possa esser bersagliato da quei sciagurati..... » (29). Non abbiamo, sfortunatamente, la risposta del Foscolo, che direttamente o indirettamente taglierebbe, come si dice, la testa al toro: ma i *forse* e i *comunque* e la premurosa affermazione del preteso « dignitoso silenzio », nella lettera al Verri, mi sembrano indizii abbastanza sicuri per supporre, con una certa probabilità, che o autore o

ispiratore principalissimo dell'articolo della *Quarterly Review* sia stato lo stesso Foscolo.

Un'ultima prova delle intenzioni allusive.

A Michele Leoni, un anno dopo, nel luglio del 1812, il Foscolo scriveva: « .....Fa di poter leggere il mio *Ajace*, grecamente e magnanimamente scritto: non dico eloquentemente:..... ma certo che vi è tutta l'anima mia, e liberamente espressa, per quanto, anzi più di quanto, comportano i tempi ».

E mi pare che basti!

Il Foscolo ha continuato sempre il doppio giuoco: di far credere o di negare, secondo che più gli conveniva, che l'*Ajace* contenesse allusioni politiche.

Ed ora l'esilio.

Il Martinetti, in un esame spietato della *Vita di Ugo Foscolo* del De Winckels nel « Giornale Storico della letteratura italiana » (XIX, 1), contesta al biografo che l'autore fosse esiliato dopo la proibizione dell'*Ajace*. Egli afferma che il Foscolo andò a Firenze volontariamente, e, pur ricordando un passo di una lettera al Giovio, nella quale Ugo dichiara: « Tra la prigionia e l'esilio elessi l'esilio », il Martinetti vuole che si tratti di prigionia in casa, per febbre, e cita un altro brano di lettera, ove il Foscolo si lamenta: « Questa valle lombarda mi vuol esule ad ogni modo, o prigione, ecc. ».

Eh no! mi sembra che stavolta abbia ragione il De Winckels, pur senza alcun merito, poichè non ha fatto che copiare il Pecchio. Così il Foscolo, in quei frangenti, è giudicato da questo suo poco benevolo biografo: « Accortosi il Foscolo che incautamente i suoi nemici, per danneggiarlo, avevano dato alla sua tragedia un'importanza e un pregio che per se stessa non aveva, colse il destro che la fortuna gli porgea: contraffece il personaggio misterioso; nè negò, nè confessò; si sottopose a far la parte di vittima, e si rassegnò a un temporario esilio da Milano insinuatogli dalla semprepersuadente Polizia » (30).

Il Foscolo poi, nel più volte citato *Saggio sullo stato presente della letteratura italiana*, apertamente dichiara che ricevè « ordine perentorio dal Governo di abbandonare il Regno italico, e scegliere per suo confine una città dell'Impero francese. Lasciamo stare « l'ordine perentorio »; il Foscolo acconsentì invece, semplicemente, al consiglio datogli, di allontanarsi da Milano, ed elesse per suo asilo la città di Firenze, allora capoluogo di un compartimento dell'impero di Francia » (31). Ma acconsentì per ragioni, che non erano certamente quelle della malaria!

Altro granchio fu preso dal Carrer, il quale, nella sua *Vita del Foscolo*, a pag. CIX, dà come avvenuta una rappresentazione dell'*Ajace* a Firenze, che, viceversa, non ebbe mai luogo.

In una lettera del 23 gennaio 1816, Quirina Mocenni-Magiotti (la « Donna gentile ») annunziava al Foscolo che in Firenze doveva recitarsi l'*Ajace*, e gli esprimeva nello stesso tempo il timore che fosse sciupato dalla compagnia Fabbrichesi e quindi fischiato. Il Foscolo risponde, il 9 febbraio, in questi termini: « .....Intendo bensì le fischiate fiorentine contro al povero *Ajace* e le passano Appennino e Po e laghi e gelo ed Alpi: tanto le mi paiono orrendamente sonore..... La verità capitale si è, che l'*Ajace* agita passioni, che ora in Italia sono morte e derise: appena davano segno di vita generosa quand'io le scrissi: ma i cuori sono oggimai incadaveriti per quelle passioni..... Ma il perchè più vergognoso di quelle fischiate, io, figliuola mia, lo congetturo dalla certezza che non si reciterà la mia tragedia: bensì quella tal quale l'avranno racconcia i comici ed i censori, ciascuno per le sue convenienze »..... (52).

Da questo brano di lettera appar chiaro, mi pare, che il Foscolo si esprimeva in maniera del tutto ipotetica. Ebbene il Carrer, con gran disinvoltura, scrive che « quando nuovamente fu rappresentata nel 1816 a Firenze, la tragedia, colà fu pure male accolta », e che l'autore scriveva allora la lettera del 9 febbraio alla « Donna gentile ».

L'Orlandini e il Mayer, correggendo l'errore di fatto del Carrer, mostrano però di non aver compreso affatto il significato della lettera foscoliana, giacchè alla proposizione: « intendo bensì le fischiate fiorentine..... » appiccicano questa nota:

« Queste fischiate furono tutte immaginarie, perchè l'*Ajace* non fu recitato ».

No, le fischiate furono semplicemente temute dalla « Donna gentile » e supposte dal Foscolo nella eventuale rappresentazione, che poi, come sappiamo da una lettera della stessa Magiotti del 19 febbraio (rimasta certamente ignota al Carrer), non ebbe luogo.

A loro attenuante però, i due compilatori della edizione lemonnieriana possono invocare la correità di Emilio di Tipaldo, che, nella *Moda* dell'8 marzo 1841, alla lettera del Foscolo alla Magiotti attribuiva il medesimo significato, scrivendo: « Cinque anni dopo si riprodusse sulle scene fiorentine dalla stessa compagnia Fabbrichesi, l'*Ajace*, ma con successo egualmente infelice. Le cagioni di questa nuova sventura sono mirabilmente descritte dallo stesso Ugo in una sua lettera da Hottingen ».

La lettera, in risposta alla Magiotti, da Hottingen, in data del 9 febbraio 1816, è appunto quella in parte più sopra riportata.

Foscolo non pubblicò l'*Ajace*. La prima edizione della tragedia uscì a Napoli, nel 1828, curata da Urbano Lampredi, che tentò in tal modo di nuovamente provare la « giustezza delle sue osservazioni »..... quelle del *Poligrafo!* Il manoscritto, sul quale fu condotta la stampa, dovè essere, secondo argomenta il Mestica, il « copione » che servì alla stessa compagnia Fabbrichesi, per la prima rappresentazione, alla Scala (33).

NOTE

(1) Isabella Teotochi-Albrizzi, Teresa Pickler-Monti, Isabella Roncioni, Antonietta Fagnani-Arese, Francesca Giovio e Maddalena Bignami, dal 1794 al 1810, erano passate nel pensiero e nel cuore di Ugo Foscolo, atteggiandone lo spirito in tutte le forme dell'affettività erotica: all'amor platonico, all'amor intellettuale, all'amor sensuale, ecc. Cfr. Chiarini, *Gli amori di Ugo Foscolo*, cit., i primi sei capitoli.

(2) Fin dal 1807, ad Isabella Albrizzi, in una lettera in data del 15 novembre, scriveva: « Al povero Meronte (nome arcadico del Cesarotti) non potremo scrivere lodi sugli ultimi suoi canti. Il Parini e l'Alfieri sono sensati dalle parole del frontispizio: *Postuma*: tutto quello che v'è d'umile nelle loro opere sarà ascritto agli editori più che agli autori. Ma la *Pronea* (poema del Cesarotti in lode di Napoleone) faccia il Cielo ch'ella sia dimenticata. Tanto è il pessimo gusto che offende gl'ingegni esercitati, tanta l'adulazione che stomaca le anime nobili!..... ». E ciò « pur reputando il Cesarotti un grand'uomo, onorandolo come *suo* antico maestro ed amandolo come ottima persona »!... (*Lett. in. di U. F.*, pubb. dal Perosino, pag. 277-8-9).

Due anni dopo — nel 1809 — il Foscolo si mostra addirittura feroce verso l'antico maestro: « Il Cesarotti credeva in buona coscienza di aver anima differente assai da quella d'Omero: differente d'assai e superiore d'assai..... Dicesi che i versi sciolti del Cesarotti siano bellissimi..... A noi *servi servorum*, tranne i versi dell'Ossian, tutti gli altri e più quei dell'*Iliade* sembrano fatti con

un po' di Claudiano, un po' d'Ossian, un po' di Metastasio, un po' di Rochefort, tutti sbattuti insieme a tutto potere, finchè s'incorporassero in un non so che tutto nuovo, e s'impregnassero d'aria, d'onde vennero le bolle a mille colori..... In gioventù fu si lodato dalla gente di mondo per l'Ossian, che egli vinto..... converti l'ordine in audacia e la libertà in licenza..... » (*Intorno alla traduzione de' due primi canti dell'Odissea di Ippolito Pindemonte*. Op. II, pag. 217).

Il Mestica e il Mazzoni esprimono l'opinione che, quando nei *Sepolcri* il Foscolo « dava quei nobili versi alle armi d'Achille, portate dalla marea sopra l'ossa di Ajace, e li annotava eruditamente, già meditasse l'argomento come buono a tragedia » (Mazzoni, *L'Ottocento*, pag. 182). Ma sono ipotesi. E allo stato di ipotesi resterà sempre anche la supposizione del Viglione, il quale sembra voglia derivare l'idea prima dell'*Ajace* foscoliano dalla statua di Ajace che, nell'anno 1811, il Canova modellava pel gruppo di Ettore e Ajace, combattenti insieme.

(3) ***Lett. in.***, **pub. dal Perosino, cit.**

(4) *Epistolario I*, pag. 385.

(5) Id., pag. 392.

(6) Silvio Pellico doveva essere tra questi, poichè il 29 maggio 1816 così scriveva da Milano alla « Donna gentile » (Quirina Magiotti): « .....Andai quindi al passeggio, dove tante volte Foscolo mi aveva recitato i suoi versi divini de' *Sepolcri*, dell'*Alceo*, dell'*Ajace* e delle *Grazie* ». (*Lettere di Silvio Pellico alla « Donna gentile »*, pubb. da A. Capineri, Roma, « Dante Alighieri », 1856).

(7) ***Epist. I,*** **pag. 394.**

(8) Id., pag. 400.

(9) *Appendice alle opere di Ugo Foscolo a cura di G. Chiarini*. Lettere, pag. 159.

(10) *Epist. I*, pag. 401.

(11) L'archivio della Scala, dalla fondazione del teatro al 1848, essendo finito sulle barricate all'epoca delle Cinque Giornate, non ha potuto fornirmi documento alcuno. Per questo tentativo di ricostruzione dell'*ambiente*, in occasione della *prima* dell'*Ajace*, mi sono valso, oltrechè delle notizie riferite dai biografi del Foscolo, dei giornali del tempo: *Poligrafo*, *Corriere delle Dame*, *Corriere Milanese* e *Giornale Italiano*; inoltre, di un articolo di Giuseppe Costetti nel *Capitan Fracassa* del 2 gennaio 1887, riportato nel volume: *Il Teatro italiano nel 1800*. Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901. Di quest'ultimo però sono andato a rilento nell'accogliere dati ed ipotesi, avendo verificato erronei alcuni dei primi e ingenuamente avventate le seconde.

(12) Urbano Lampredi, nel *Poligrafo* dell'8 dicembre, rilevò subito che le parti dei due protagonisti erano mal distribuite. Ma contro la vanità e le bizze di quei due « re della scena » nulla potè nemmeno il Foscolo, che aveva certamente coraggio e lingua sciolta.

(13) Una produzione che, quantunque risenta del *vaudeville* francese, allora di moda, rimase nondimeno per lungo tempo nel repertorio delle compagnie drammatiche.

(14) La *Scala* e la *Canobbiana* erano allora i due soli teatri di Milano, e nelle ore in cui vi si agiva era proibito qualsiasi altro spettacolo (Cfr., A. Tedeschi, *Il Teatro della Scala*. - Natale e Capodanno della « Illustrazione Italiana » del 1902, Milano, Treves).

Il *Corriere Milanese* del 12 dicembre 1811 n. 295 informa che « l'ampio recinto del teatro non bastò a contenerla tutta (la folla); molte persone furono obbligate a ritornarsene indietro per mancanza di posto ». Il Pecchio ne dà la ragione, scrivendo: « L'aspettazione in cui era già il pubblico, la fama dell'autore, il favore degli amici per sostenerlo, la cabala dei nemici per abbatterlo, attrasse al teatro .... una folla di uditori non più veduta ». *Vita di Ugo Foscolo*, cap. VII.

(15) *Corriere delle Dame (figurini)*, anno 1811, 2 dicembre.

(16) *Giornale storico della lett. it.*, XIX, 1, pag. 125.

(17) Carrer, *Vita di Ugo Foscolo* cit., pag. CVI. L'edizione da me consultata è quella veneziana del « Gondoliere », cioè la prima, curata dallo stesso Carrer.

(18) Id.

(19) Moreau era, come è noto, *l'incoruttibile* repubblicano generale di Bonaparte, trascinato nella congiura così detta di Cadoulal, della quale facevano parte appunto Giorgio Cadoulal, i Conti d'Artois, i Duchi d'Orleans, Du Berry, Demouriez, Pighegru e l'Inghilterra, che pagava, per sollevare la Vandea.

(20) La circolare portava il N. 29409. Vedi un documento relativo, tratto dall'Archivio di Stato milanese e pubblicato da G. A. Martinetti, nell'opuscolo, *Delle guerre letterarie contro Ugo Foscolo*. Milano, Paravia, 1880.

(21) *Lett. in.*, pub. dal Perosino.

(22) *Epist. I*, pag. 403. Il 4 marzo 1815 la madre gli scriveva: « Tra pochi giorni (dicesi) che il vostro *Ajace* vadi (sic) sulle scene »

(Camillo A. Traversi, *Ugo Foscolo nella famiglia*, cit., pag. 149). Ma non doveva essere che una voce, giacchè, anche a Venezia, la rappresentazione dell'*Ajace* era stata proibita. Il Malamani, nel suo volume su *Isabella Teotochi-Albrizzi* (cit.), afferma che una rappresentazione dell'*Ajace* ebbe luogo al teatro « Sant'Angelo »; ma non prova con alcun documento la sua affermazione.

(23) Cesare Cantù, *Monti e l'età che fu sua*, pag. 193.

(24) Op. cit. pag. 49.

(25) Essi l'avevano licenziata perchè il ministro conte Vaccari dall'*amico* Foscolo aveva ricevuta direttamente la tragedia, e sul frontispizio aveva scritto: *l'ho letta io*. Sembra poi che il Vaccari stesso, dopo il contr'ordine venuto dall'alto, abbia protestato. (Cfr. *Lettera apologetica* in « Prose politiche » di Ugo Foscolo. Pag. 502.

(26) Id., pag. 531.

(27) L'articolo intitolato *Ugo Foscolo* fu riportato, tradotto in francese, nella *Revue Britannique* del 2 agosto 1830.

(28) Op. XI, pag. 307

(29) *Lett. in.*, pub. dal Perosino.

(30) Pecchio, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., pag. 121. Questo lavoro era in corso di stampa quando in « Natura ed Arte » di Agosto-Settembre uscì lo studio del Manzi su: *Il Foscolo, l'Ajace e la censura teatrale*. Il Manzi conferma con nuovi documenti e ottime argomentazioni l'asserzione del Pecchio. « La Polizia proibì l'*Ajace* per tagliar corto a un pettegolezzo d'insinuazioni, dando così al lavoro — e senza volerlo forse — una importanza politica che, come giustamente dice il Carrer, non aveva e non meritava, e creando un martirio a buòn mercato al Foscolo ».

Il Carrer riporta anche un epigramma diffuso contro l'*Ajace*, prima che incominciassero quelle insinuazioni, le quali portarono poi alla proibizione della tragedia. L'epigramma, attribuito al Monti, è il seguente:

> Per porre in scena il furibondo *Ajace*,
> Il fiero Atride e l'Itaco fallace,
> Gran fatica Ugo Foscolo non fè,
> Copiò se stesso e si divise in tre.

Dagli amici del Foscolo fu però argutamente risposto:

> Nel porre in scena il generoso *Ajace*,
> L'altero Atride e l'Itaco sagace,
> Gran fatica Ugo Foscolo non fè:
> Copiò se stesso e si divise in tre

Prima ancora della risposta de' suoi amici, il Foscolo al Lamberti della Braidense, pure appartenente al gruppo avversario, aveva lanciato quest'altro epigramma di risposta:

> Agamennone, Ulisse e Ajace in lite
> Ugo imitò, e si pinse: il buon Lamberti
> Ghel rinfacciava, ed imitò Tersite.

(31) Op. xi, pag 307.

(32) *Epist.* 2. pag. 159.

(33) Op. cit., pag. CLXXXIX.

CASA IN MILANO OVE ABITÒ UGO FOSCOLO L'ANNO 1814.

(Angolo via Monte Napoleone - via di S. Andrea).

CAPITOLO IV

La “ Ricciarda „

Un'altra questione cronologica — Nel soggiorno di Bellosguardo — La « Ricciarda » a Bologna — La trama ed il soggetto della tragedia — L'influenza shakespeariana — Rappresentazioni e giudizi.

La " Ricciarda „

Sotto le finestre di Cornelia Martinetti il Foscolo aveva cantato una romanza piena di passione, e la bella e crudele signora lo ringraziava rovesciandogli **addosso un secchio di acqua diacciata** (1).

La formosissima, quanto vana e leggera, petroniana era infatti passata sul cuore di Foscolo, che dalla speranza era caduto nella disperazione, senza gustare le gioie dell'amore. Ma dopo il breve intermezzo di Milano, unicamente confortato dalla segreta adorazione di Lucietta Battaglia, il Foscolo prese a Firenze la rivincita sull'alato iddio. Colà, nel salotto della Contessa d'Albany, conobbe il fior fiore dell'aristocrazia fiorentina; e « .....vous ête l'enfant gaté des femmes — gli scriveva la vecchia contessa — ; votre

enthousiasme pour elles les ravit » (2). Il Foscolo rivide allora Isabella Roncioni, maritata al Bartolomei, e l'antica intermediaria de' suoi amori coll'Isabella, cioè Eleonora Nencini, della quale — forse in mancanza della prima — finì per innamorarsi, e restar preso di lei durante tutto il tempo della dimora a Firenze, del soggiorno a Bellosguardo e della composizione, quindi, della *Ricciarda* (3).

La disposizione d'animo non gli mancava adunque per accingersi alla sceneggiatura d'un argomento amoroso. Il Foscolo, infatti, arrivato al felice esilio fiorentino il 17 agosto 1812, circa un mese dopo riprese il lavoro, e il 14 settembre così scriveva alla Martinetti, colla quale aveva conservato relazioni di pura amicizia: « Torno allo Sterne. E sapete voi che mi fa spesso arrabbiare..... La mia povera *Ricciarda*, che era la più bella, la più innamorata e la più disgraziata tra le principesse, mi aspetta. E domenica all'alba incomincierò, nè lascierò stare, fin ch'ella non sarà morta, ed io non avrò pianto e ripianto sovr'essa ».

Ho detto che il Foscolo riprese il lavoro. E ciò, perchè nella citata lettera di scusa per l'*Ajace* al principe Eugenio, in data del dicembre 1811, si legge il seguente periodo: « .....Io darò mai nulla al Teatro che non sia consecrato e sottomesso a V. A. E.; s'ella si degnerà d'esaudirmi e di gettare uno sguardo sulla tragedia ch'io imprendo a scrivere, e che procurerò sollecitamente di condurre a suo termine, io la presenterò al ritorno della Compagnia Reale

su questo teatro a' miei concittadini con maggiore fiducia ». Dal quale brano e anche dalla lettera alla Martinetti risulta che il Foscolo, prima dell'andata a Firenze, aveva anche per la *Ricciarda* tracciato l'abbozzo, come egli soleva quasi sempre, innanzi di accingersi ad ogni suo lavoro drammatico (4). Laonde qualche cosa della futura tragedia appare veramente esistente fin dal 1811; e non è perciò esatto affermare col Fabris che precisamente il 20 settembre 1812 il Foscolo cominciasse a scrivere la *Ricciarda*.

Alla tragedia il Foscolo si era accinto di gran voglia. Il 29 luglio 1812 egli scriveva all'Albrizzi che, ritornando a Venezia, le avrebbe letto « una nuova tragedia tutt'amore », che aveva cominciata « con moltissima vocazione » (5).

Il lavoro, alle prime, gli riuscì lieve e dilettevole. « Buon giorno madre mia: — scriveva alla madre in data del 28 settembre — or ch'io sto bene, ti lascio per finire la mia nuova tragedia, che vorrei far recitare per dicembre a Milano, per carnevale a Venezia e qui a Firenze » (6).

Ma verso la fine di quel mese, il povero Foscolo si trovò ammalato di palpitazione di cuore e di altro più grave malore. Melanconicamente scriveva il 1° ottobre a Sigismondo Trechi (7): « Ben mi turba assai più una forte palpitazione improvvisa di cuore per cui divento pallido, e quasi morente ad un tratto; passa dopo mezzo minuto, ma torna dopo mezz'ora: onde, anche quand'io posso lavo-

rare, mi sento fieramente interrotto. E sì ch'io credeva di poter per dicembre farvi udire a Milano la mia *Ricciarda*, che fu la principessa la più amabile, la più amante e la più tragicamente sfortunata del medio evo: ma ora, Dio sa quando potrò vederne la fine. Io sono, Sigismondo mio, malato d'altra e più terribile malattia..... »

A Silvio Pellico, in data del 4, esprime un po' di speranza per la guarigione. « .....S'io stessi almen tanto bene da poter finire questa mia disgraziata ed amabile ed affettuosa *Ricciarda!* Io già correva verso il terz'atto, quando m'è toccato di dirle addio per allora: la ripiglierò lunedì: mi basta di poter uscire di casa una volta e spero che le mie fibre racquisteranno tanto vigore da giungere agli ultimi versi dell'atto quinto, prima che spiri novembre..... S'io per novembre o almen per dicembre la terminassi, la manderei sul fatto a Milano, e Fabbrichesi potrebbe darla nell'anniversario dell'*Ajace*. E ques'a volta non c'è pericolo di censori e di brighe » (8).

I disturbi cagionatigli da questi malanni furono il principal motivo per cui il Foscolo stabilì di portare la sua dimora a Bellosguardo, grosso borgo vicino a Firenze.

Vi andò nei primi d'aprile del 1813. Il 12 febbraio infatti stava « tragediando »; il 23 scrisse la lunga lettera a Silvio Pellico sulla *Laodomia*, in fine della quale, dandogli notizie della sua salute, gli manifesta la consolazione che prova della primavera, « la quale — dice — siede fresca

su tutti i colli qui intorno, spogliatisi ad un tratto di neve. E dei dolori del mio corpo appena mi rimane sentimento, o piuttosto non ne sono talvolta afflitto che per la memoria e il dolore di risentirli..... Io non partirò se non quando il mio consiglio, la mia salute e la versione di Sterne, e soprattutto la mia povera *Ricciarda* saranno all'ordine, in modo ch'io possa pellegrinare senza pensieri ».

Un mese e mezzo dopo, la *Ricciarda* era compiuta, ricopiata e spedita a Milano per l'approvazione. Da Bellosguardo, l'8 giugno, il Foscolo ne dava notizia a Isabella Teotochi-Albrizzi. « .....A Milano ho spedita per l'approvazione la mia *Ricciarda;* sono sicuro che vi piacerà: ho pianto sempre e ripianto scrivendola e ricopiandola: vedrete dipinto l'amore naturalmente eroico, la religione d'un vero cuore femminile, e la virtù sublime d'una figlia perseguitata ingiustamente dal Padre. L' « Albania » la Contessa d'Albany, che lesse il primo atto, disse assolutamente che non si poteva andare più innanzi: e quand'ebbe gli ultimi quattro, predicò a tutti che, se la tragedia non fosse sì breve, i lettori non avrebbero potuto reggere a tanta pietà » (9). Nella stessa lettera il Foscolo si vanta di aver saputo contemperare lo stile al carattere dei personaggi. « .....Vedrete che la *Ricciarda* non ha verso che non sia schiettamente italiano, senza mistura alcuna, nè abbellimento di modi greci e latini ».

L'11 giugno 1813, da Bellosguardo, scrive ancora al

Trechi: « .....Se tu non conosci il colle di Bellosguardo, ov'io sto da due mesi, credimi, senza ch'io giuri...... credimi che questo colle gode meritamente del suo bel nome. Qui me la passo più quietamente che lietamente, e lavoro fino a non poter più nè mangiare, nè dormire..... Ho terminato da più tempo la mia povera *Ricciarda*..... L'ho riveduta ier l'altro e la ho mandata a Milano, perchè, se non fosse disapprovata dalla censura, si reciti per gli amici miei..... ».

L'undici giugno del 1813 la *Ricciarda* era adunque terminata. Al periodo di tempo, perciò, che corre tra il 23 febbraio e la prima quindicina di giugno, devono ascriversi le lettere del Foscolo alla Contessa d'Albany, che nell'epistolario lemonnieriano portano, senza data, i numeri 313, 325, 329, 331 e 332 (10). Nella prima di queste lettere il Foscolo esprime il desiderio di ritornare alla sua « povera *Ricciarda*, or per debolezza di corpo, or per altre occupazioni di mente, abbandonata più volte ». Nella seconda dichiara che non potrà finire in Firenze la sua « povera *Ricciarda* », alla quale, da più d'un anno, ha « promesso di farla morire tragicamente ». Nelle rimanenti si diffonde in minuti particolari della sua vita quotidiana, durante la composizione della tragedia.

La *Ricciarda* era stata compiuta all'alba del 5 giugno (1813). « Vi do tre notizie — scrisse in quel giorno il Foscolo a Spiridione Naranzi: — la prima che ho in

questo punto (all'alba) terminata la *Ricciarda* e che sono contentissimo ». Il 10 giugno scriveva da Bellosguardo al Fabbrichesi che egli era « nelle mani di S. E. il sig. Ministro dell'Interno », con tutti gli avvertimenti sul vestiario, la scena e l'azione (11).

La *Ricciarda* fu spedita per la revisione a Milano il 10 giugno, al conte Vaccari, e il Foscolo pensava senz'altro alla rappresentazione. « Sono tentato — scriveva al Trechi, sempre l'11 giugno — di dare una corsa a Milano, se mai in luglio si rappresentasse la *Ricciarda*, che pende tutta quasi dalla donna; e della prima attrice di Fabbrichesi non ho gran concetto: non potrei, dirigendola, darle quel che non ha; ma le torrei, non foss'altro, molti difetti e le metterei in capo ciò che forse reciterebbe senza intendere..... ».

Se non che a Milano la tragedia trovò alla Censura ostacoli seri. Sempre al Trechi, in data del 23 giugno: « S'io non ti mando subito la *Ricciarda*, incolpane, Sigismondo mio, la fortuna postale. Fatto sta che io ai dieci di giugno ho spedito un pacchetto a Vaccari: e benchè ei m'abbia sempre, per cose da nulla, risposto a posta corrente, in quest'affare importantissimo a me non diè segno di vita » (12).

Del ritardo il Foscolo seppe però subito la cagione. « S'è fatto credere — scriveva all'Albany il 16 luglio — da letterati maestri miei, revisori politici della *Ricciarda*, che « Averardo » è un incendiario, che « Guelfo » è un prototipo della politica vendicativa italiana, che « Guido » è un sedut-

tore, che tutta la tragedia è una tela tessuta d'impolitica e d'atrocità: però s'è proibita. Chi può farsi giudice inappellabile, non intende un verso italiano: i lontani hanno sempre torto: però stimo necessario d'andare io stesso in persona a districarmi una volta da tante reti insidiose, o a vedere almeno a qual partito decisivo dovrò quind'innanzi attenermi » (13).

È poco esatto dunque l'Artusi, il quale, nella sua *Vita di Ugo Foscolo*, afferma che « i revisori, a cui non era ancora uscita di corpo la paura pel fatto dell'*Ajace*, si sgomentarono alla sola vista del manoscritto, ed immaginando altre chi sa quali allusioni... la cassarono con un colpo di penna ».

Il 22 luglio il Foscolo era però ancora a Firenze, d'onde scriveva al fratello Giulio, che si trovava a Lodi: « Non ti muovere: verrò io a pigliarti: finirò in pochi giorni la faccenda della *Ricciarda*, poi andremo insieme a Venezia, e poscia Firenze..... » (14).

A Milano andò il 24, e ogni ostacolo fu subito appianato, sì che alla Contessa d'Albany il Foscolo, dalla metropoli lombarda, giubilante, scriveva il 1° agosto: « La *Ricciarda* fu ribenedetta un giorno dopo il mio arrivo; e tutte le faccende furono aggiustate mediante una gita a Monza » (15). A Quirina Magiotti in data dell'otto: « Le cose mie si son mutate d'aspetto al mio primo mostrarmi: la *Ricciarda* fu ribenedetta ».

A Monza era il viceré Eugenio Beauharnais: il Foscolo

non esitò — altra prova della serietà del suo esilio! — a recarsi da lui direttamente, per patrocinare la causa della sua *Ricciarda*. Ed ebbe il sospirato permesso. In data del 19 agosto 1813, sul copione, a firma del Vaccari, fu scritto: « Se ne permette la rappresentazione » (16).

Per la prima rappresentazione della tragedia il Foscolo scelse Bologna. Non si capisce se, a tale scelta, sia stato spinto dai ricordi ancor vivi dell'*Ajace* a Milano, o dalle esigenze della compagnia Fabbrichesi. Alla famiglia scriveva pertanto l' 11 agosto: « La mia povera *Ricciarda* ha trionfato delle cabale, e si reciterà la prima volta a Bologna: poscia a Venezia, finalmente in Milano, alla fine dell'anno corrente, nel teatro della Canobbiana, perchè io non ho assolutamente voluto che si esperimenti su le immense scene della Scala. Starò a Venezia dieci o dodici giorni: passerò poscia a Bologna ad assistere la compagnia Fabbrichesi..... » (17). Nello stesso giorno all'Albany: « Mi starò qui (a Milano) sino a' 22 o 24 del mese: andrò a vedere mia madre; da Venezia andrò poscia a Bologna ad assistere i comici a imparare la mia *Ricciarda;* e, poichè avrò veduto la prima recita e notate le correzioni da farci, tornerò in fretta a Firenze » (18).

Ma anche per la recita a Bologna pare sorgesse qualche difficoltà. Il Foscolo scriveva in questi termini alla Contessa il giorno 12: « La *Ricciarda* si reciterà la prima volta a Bologna, a mezzo settembre, se pure non sorgeranno

nuovi impedimenti ed eccezioni, ai quali io mi sono deliberato di non conformarmi. Questi signori sanno oramai ch'io non sono cosmopolita, e che, avendo una patria, non posso nè voglio scrivere sillaba che possa turbare la quiete de' miei concittadini, o far disprezzare le leggi ed odiare il governo: ma se temono allusioni in ogni parola indifferente e innocentissima, io, oltre la patria, amo anche l'arte, nè posso violarla per compiacere a capricciosi timori di chi rivede politicamente le tragedie e le commedie... » (19). E alla « Donna gentile », il 30 dello stesso mese: « M'è venuto fra capo e collo un affare per cui ci vorrà mezza settimana: ma ad ogni modo, pel giorno 12 dovrò trovarmi a Bologna, dove la *Ricciarda* farà la sua prima comparsa: e non posso lasciarla abbandonata agli attori. Non posso più: ho bisogno di pace ».

Il giorno 10 settembre, il Foscolo è a Venezia, d'onde scrive all'Albany, promettendole di informarla della « sorte dell'afflitta *Ricciarda* » (20): e il giorno 11 mette finalmente piede in Bologna.

A Bologna, dagli amici, sente giudicare assai male degli attori, e alle prime è dubbioso di concedere o no la rappresentazione della tragedia. « Non so dirle di certo — scrive il giorno dopo il suo arrivo all'Albany — se la *Ricciarda* si reciterà: andrò fra un'ora in teatro alle prove; e se l'attore che fa da « Guido » non ci riescisse, io sospenderò assoluta-

mente la recita. Gli amici miei, che udirono le prove anteriori, mi hanno prognosticato assai male di quel disgraziato attore..... » (21).

La compagnia Fabbrichesi aveva subito nuove modificazioni. Ne erano usciti la Fiorilli-Pellandi e il De-Marini ed erano subentrati attori mediocrissimi, che non legarono il loro nome ad una sola delle tante barocche rappresentazioni dell'epoca. Il Foscolo, dopo aver udite alcune prove della *Ricciarda*, era disperato; ma non si perdè totalmente d'animo, e mise arditamente mano al copione, sconvolgendo tutto il piano del capocomico, e distribuendo le parti nella maniera che gli parve più conveniente. Pel carattere di « Guido » sostituì subito l'attore Lombardi col Bettini; pel personaggio di « Guelfo » al Bocconini sostituì prima il Prepiani, poi il Tessari; la parte di « Ricciarda » affidò alla Bettini, augurandole (è scritto nel copione) che « Dio l'assista ». Inoltre, sullo stesso copione scrisse « per gli attori » minutissime istruzioni concernenti la scena, il vestiario e il tempo della rappresentazione (22).

Nonostante tutte queste cure, il 14 settembre il Foscolo scrive all'Albany che « le prove della *Ricciarda* vanno sempre alla peggio »; « ma — soggiunge poi con piena rassegnazione — sarà quel che sarà ». Sciaguratamente il Bettini, che doveva sostenere la parte di « Guido », s'ammalò proprio in quel periodo di tempo, e il terzo, al quale, per necessità, si dovè affidare la parte, era attore mediocrissimo.

« È vero — scriveva il Foscolo a Giuseppe Grassi — che costui et mangia, et beve, et dorme, et veste panni, et fa cose da sano parecchie: ma alla stretta di conti è infermissimo, perchè ha il cervello fatto naturalmente di fibra cornea » (23).

Nondimeno la sera del 17 settembre la *Ricciarda* andò in scena al Teatro del Corso.

Il *Giornale del Dipartimento del Reno* (N. 38 del 21 settembre) reca esatte ed imparziali notizie della serata. La tragedia cominciò subito a piacere: dopo il primo e secondo atto, gli applausi fioccarono a iosa. Si voleva l'autore alla ribalta: ma, come per l'*Ajace*, il Foscolo non volle sapere di mostrarsi. Questo rifiuto cambiò subito le buone disposizioni dell'uditorio: tanto più che, verso la fine della tragedia, s'appiccò fuoco al palcoscenico, e la rappresentazione fu terminata tra disordini e tumulti. Tuttavia la *Ricciarda* non fu male accolta, ne furono anzi lodati i caratteri e la condotta: solamente la catastrofe apparve soverchiamente feroce, brutale. (24).

In una lunga lettera alla Contessa d'Albany, il Foscolo dà minuti ragguagli di quella prima rappresentazione (25). Comincia coll'affermare che « la tragedia fu pessimamente recitata.....: « Guelfo » avrebbe fatto eccellentemente, se non avesse voluto far troppo: « Ricciarda » pareva una ragazza sentimentale, anzichè una principessa innamorata altamente; piacque nondimeno al pubblico: a me spiacque moltissimo. « Averardo » fu sostenuto ragionevolmente.

Perchè Madama Bossi ha più memoria e più propensione degli altri di [illegible] a favorire i supplicanti,

Io Ugo Foscolo

supplico Madama Bossi di dire al Signor Giuseppe suo Marito, acciocch'egli ordini alla Donzella di ricordare al servidorello perchè per domani mattina, mantelli, prima delle ore 9 mi sia portato o mandato mezzo boccale della celebre panera da mi promessa ad un galantuomo il quale mi ha chiesto da colazione. Non altro.

Dio Signore le conceda, mia Signora, un felice parto di gemelli ed io pure possa acquistare un figliuoletto adottivo. —

ma «Guido» fu recitato in modo ch'io stesso, che l'avea meditato e scritto e riletto, non intendeva ciò che quel disgraziato fantoccio, vestito in scena da eroe, volesse mai dire ». E dopo di aver narrato degli applausi a termine del primo atto, prosegue: « Io nel mio cuore avrei picchiate tutte quelle testacce di corno, le quali non sapevano che il miglior regalo che si possa fare a un autore è il silenzio ». E dopo gli applausi del secondo atto: « Uscivano gli attori a incominciare il terzo atto, ed erano respinti dal popolo sovrano, che voleva fuori l'autore. Ma l'autore, che fa lo scrittore e non il ciarlatano, e che non espone la sua persona, bensì la tragedia, fece il sordo per più di mezz'ora, e non si lasciò smuovere mai, nemmeno dal podestà, ch'era accorso per farlo uscire..... Ma la mia modestia fu dall'uditorio ascritta a superbia: non volle più ascoltare col primo silenzio i tre atti seguenti..... I comici smarrirono anche quel po' di buon senso e di coraggio che avevano; e il terzo e il quart'atto furono recitati, ch'io non ho mai visto recitar peggio ». L'incendio all'ultima scena così fu causato: .....« Mentre Averardo e Corrado prorompevano sulla scena con armati e con fiaccole..... una di quelle torcie diè fuoco alla barba di crine di una comparsa — le comparse erano una trentina di Tedeschi-Turchi di certo reggimento antibio, di guarnigione in Bologna — e il fuoco da una barba s'appiccò alle altre; e al ridere successe il terrore perchè l'acqua-ragia delle fiaccole, cadendo sulle assi della

scena, le ardeva: e frattanto gli spettatori erano divisi con l'attenzione all'accidente funestamente ridicolo ma reale, ed alla catastrofe immaginaria dell'infelice *Ricciarda*. Tuttavia il pubblico..... si contenne decentemente..... ».

Guido, figlio di Averardo, il ghibellino principe di Benevento, è innamorato della cugina, Ricciarda, figlia dello zio Guelfo, principe di Salerno. I due principi fratelli, per rivalità di dominio, sono in aspra guerra tra loro. Guido, per seguir l'amor suo, è però fuggito dalla paterna casa e si trova nascosto nel castello dello zio. Invano il padre manda il fido Corrado per ridurre il figlio a più ragionevoli consigli, e trarlo dal pericolo nel quale si trova: Guido è inflessibile: a tutto è pronto a rinunciare, fuorchè a Ricciarda, alla vista, alle parole di lei.

Il primo atto si divide così nettamente in tre quadri: il segreto colloquio di Corrado con Guido in una remota parte del castello principesco di Salerno, che ha per effetto il ritorno del solo Corrado, il quale, a stento riesce, facendosi strada coll'armi, a rimetter piede nel suo accampamento: un secondo colloquio di Guido con Ricciarda, nel quale i due amanti si comunicano, ancora una volta, tutto l'affetto, tutto l'amoroso entusiasmo e tutta l'angoscia dei

loro cuori; il sopravvenire infine del principe Guelfo, che si meraviglia di trovar la figlia in quel remoto luogo, e le ne domanda la ragione. Essa risponde che era venuta a piangere e a pregare sulla tomba materna.

Averardo, riuscito vano ogni tentativo di riavere presso di sè il figlio, si decide a chiedere pace al fratello, onde riconciliati i padri, al matrimonio dei figli siano rimossi tutti gli ostacoli. Vuol però, per convincere più efficacemente Guido, fingersi egli stesso ambasciatore, e penetrare in persona nella casa del fratello. Alzata pertanto bandiera bianca, — poichè Averardo colle sue schiere è sotto le mura di Salerno — sotto la guarentigia di ambasciatore, è ricevuto nel castello nemico.

Il secondo atto è quindi diviso in due quadri — a parte il numero delle scene, determinato dai soliti soliloquii. Guelfo, saputo di un incidente tra un soldato nemico Corrado e le sue truppe, ha sospettato un segreto accordo di questo soldato con Ricciarda: ad essa muove aspre rampogne, e la obbliga a giurare sulla tomba della madre che mai acconsentirà all'amore di Guido. Accoglie poscia il messo nemico, nel quale non riconosce il fratello; ma non accetta le condizioni proposte per la pace, tra le quali essendo il matrimonio di Guido con Ricciarda. — Ascolti, dice.

Denno esser dunque da Ricciarda i patti
Pria che da me.

Nel terzo atto Averardo rivede il figlio Guido, e lo prega

e lo scongiura di ritornare alla paterna reggia; ma Guido è così preso dall'amore di Ricciarda, che dichiara al padre di aver persin sperato nella di lui sconfitta, per poter aver la sua donna, quantunque ben sappia che nulla più, ora, gli rimane che morire con lei. Ma sopraggiunge Guelfo con la figlia, che deve recare ad Averardo la risposta alle proposte di pace, e Guido si ritira.

Ricciarda, costretta dal padre, giura che non sarà moglie di Guido; non solo, ma che non sarà nemmeno sposa di alcun altro, finchè vivrà. In forza di questo giuramento, Guelfo rifiuta tutte le altre offerte dei messi, rompe anzi la tregua, che doveva durare fino al mattino del giorno dopo, licenzia gli ambasciatori e si appresta ad un combattimento notturno.

Mentre Guelfo combatte alla marina, Ricciarda, in principio dell'atto quarto, ha un altro colloquio con Guido. Tra lacrime dirotte ed alti sospiri gli annuncia il giuramento fatto di non essere mai sua sposa e gli domanda il pugnale, che egli nasconde, affine di uccidere Guelfo, per non essere causa, essa, della morte del padre e dell'amante. Guido le consegna il pugnale; ma Ricciarda, pensando che l'amor suo in faccia alla morte rimane disarmato, gliel riconsegna tosto; sel ripiglia poi di nuovo, prevalendo in lei il sentimento di figlia. Mentre fa atto di nasconderlo dietro un tumulo, (erano tra le tombe di famiglia), per non essere scorta nella reggia con un pugnale in

mano, sopravviene improvvisamente Guelfo, che quel pugnale riconosce, come quello che egli aveva levato dal petto di un suo figlio, morente sul campo, e in banchetto di simulata pace aveva regalato al nipote Guido, in segno, nel suo animo, di eterno odio. Muove alla figlia aspri rimproveri, la ripudia anzi; ma, sospettando un tradimento, nè volendo, pur nel caso di una vittoria nemica, dar soddisfazione all'odiato nipote e al più odiato fratello, ordina ad un capitano di circondare d'armati il castello, e d'impedire a qualsiasi persona che entri od esca.

L'atto quinto si svolge di notte. I mercenarii di Guelfo sono sconfitti· Averardo dà la scalata alla città. Guelfo, tormentato dal pensiero che il nipote Guido s'asconda nel castello, pel feroce desiderio che nutre di sfogare su di lui tutta la sua sete di vendetta, minaccia di morte la figlia, se non gli sveli la verità. Ricciarda, non per la minaccia, ma unicamente per non mentire, lascia comprendere al padre che Guido è nascosto veramente nella reggia. Guelfo, agitato dal demone della vendetta, lo cerca tra i tumuli, e lo chiama ad alta voce, affermando che truciderà Ricciarda, e gridando poi, a bella posta, d'aver già trucidata la figlia. Guido esce dal suo nascondiglio, e inerme si offre a Guelfo, che vilmente lo ferisce. Irrompono frattanto nel castello i nemici vincitori; ma Guido prega il padre che non sia toccato Guelfo, perchè altrimenti Ricciarda sarebbe morta. Averardo, pur vincitore, offre al fratello

vita e regno, purchè acconsenta alla pace e alla felicità dei figli; ma il feroce Guelfo grida che non potrebbe sopportare la vista del fratello vivo, e trafigge la figlia, gridando a Guido:

> A me più orrenda morte, e a te più lunga
> Ma certa omai darà questa ferita.

Poi contro se stesso rivolge il pugnale.

« Noi non possiamo conoscere da quale istoria, da quale cronaca, da quale novella il chiarissimo autore abbia tolta questa tragedia, cui piacque dare il titolo di *Ricciarda*. Mentre avendo noi svolta attentamente la storia civile del regno di Napoli di Pietro Giannone: e consultati accuratamente e Summonte e Collenuccio, e Capaccio, e Costa, e Romualdo Salernitano ed Erchenperch, e l'elenco dei Principi salernitani, scritto dal chiarissimo P. Antonio Caracciolo, abbiamo veduto che nessuno di questi gravi autori offre un lume da rischiarare quel fatto che il Foscolo ha preso a trattare nella tragedia della quale parliamo..... »

Il mellifluo classicista, perpetratore di questo elegante periodo, è il signor Pietro Odescalchi, buon amico e fervido adoratore di Vincenzo Monti, che stese la sua prosa in dodici facciate del *Giornale Arcadico* dell'agosto 1820.

A parte la forma, che toglie il respiro, l'Odescalchi ha piena ragione nella faccenda, e anche della conclusione alla

quale arriva; che, cioè, nè il Tancredi, nè alcuno de' suoi figli, nomati dal Foscolo, furono mai principi di Salerno. Il Foscolo, quindi, ha « non solamente ordita la tela di questa tragica azione su di un fatto meramente ideale o favoloso, ma sfigurata ancora così l'istoria salernitana di quell'età ». Perfettamente.

Del soggetto trattato dal Foscolo nella *Ricciarda* nessuno, anche dopo l'Odescalchi, ha saputo ancora scoprire una qualsiasi fonte. Tra i pochi che si sono occupati dell'argomento, Guido Mazzoni ha creduto di notare una certa parentela della tragedia foscoliana coi drammi ispirati da *Giulietta e Romeo*. « Gli amanti divisi da odii e da guerre di famiglia, la morte della donna, presente l'amante, che le è quasi fidanzato in un sepolcreto, sono tenuissime fila per tal rannodamento » (26). Antonio Belloni, riprendendo l'idea del Mazzoni, osserva che il fatto di essere la scena « più tosto a Salerno che altrove, e l'aver finto Ricciarda nipote di Tancredi e occulta amante di Guido, non è da attribuirsi a puro e semplice caso, a un'idea venuta spontaneamente, non altronde che dalla fantasia del poeta; sibbene dal ricordo di una novella del Boccaccio » (27).

La novella sarebbe la prima della IV giornata del *Decamerone*, ove si narra degli occulti amori di Gismonda, figlia di Tancredi, signor di Salerno, con Guiscardo. Il padre non voleva ch'ella, rimasta vedova d'un primo marito, passasse a seconde nozze, e Gismonda aveva quindi pensato

di fare all'amore, introducendo segretamente nelle sue stanze l'amante per la via di « una grotta cavata nel monte, di lunghissimi tempi davanti fatta ».

« È facile avvedersi — scrive il Belloni — che l'idea del sepolcreto, ove sta nascosto Guido, dev'esser venuta al Foscolo dalla grotta della novella boccaccesca: Guelfo che sacrifica la figlia al suo crudo ed inesorabile egoismo, somiglia, nelle linee generali, a Tancredi: e, sebbene l'amore di Gismonda per Guiscardo sia più sensuale e volgare di quello di Ricciarda per Guido, pur tuttavia la figlia di Tancredi dimostra un animo non meno grande e nobile e forte che quello della figlia di Guelfo..... ». E qui il Belloni cita la difesa che di sè stessa Gismonda fa al padre, il quale ha scoperto la occulta relazione con Guiscardo.

Ecco: tutte le opinioni sono certamente rispettabili e certi raffronti spiegabilissimi: ma, francamente, che in una azione posta a Salerno, in una grotta scavata nel monte, e in un padre tiranno ed egoista si possano scorgere le idee originarie, i motivi primi delle scene della *Ricciarda*, del nascondiglio di Guido e del carattere di Guelfo, a me sembra un po' difficile. Mi pare che il Belloni scambi con molta, con troppa facilità, semplici analogie di linee generali per evidenti rassomiglianze di forme organiche. Ma, e nel Boccaccio, e nella letteratura romanza, e nei « fabliaux », e nell'opera di tutti i poeti e novellieri del Medio Evo, nostri e stranieri, sono innumerevoli grotte scavate nel monte, accoppiate nello

stesso racconto ad avventure amorose, coi relativi « padri tiranni », e non meno « grandi e nobili e forti animi innamorati »! È infinito il numero di tali racconti e non val la pena di perdersi in citazioni.

L'ipotesi del Belloni non mi sembra quindi basata su fondamento solido; e non mi pare nemmeno che sia il caso, per la tragedia foscoliana, di indagare presumibili fonti, idee prime determinanti, le quali sono evidentemente comuni a tutte le opere letterarie e drammatiche, che dal Medio Evo e dallo Shakespeare traevano allora ispirazioni e iniziavano in Italia il moto romantico.

L'Odescalchi, nello scritto citato, lamentava infatti che il Foscolo si fosse allontanato « da quei precetti, da quegli esempi che luminosi ci lasciarono nelle loro tragedie e i Greci e i Latini, i quali trassero i fatti e dalla mitologia e dalla storia..... Ma forse avrà creduto — soggiungeva poi — così facendo, di dare qualche nuovo canone romantico per terminare di gettare a terra tutte quelle leggi santissime, che sole ponno destare interessamento negli ascoltatori, e sole consegnare alla fama i nomi di coloro, che severamente le osservavano ».

Opportunamente però osserva il Mazzoni che il rimprovero mosso al Foscolo di aver inventata la favola è « severo e fuor di luogo, perchè ne' drammi non si cura della rappresentazione storica d'un fatto e d'un età, quanto dell'efficacia drammatica » (28).

Influenza shakespeariana, adunque, e romantica? Vediamo.

Sebbene il nome di Shakespeare appaia nel *Piano di studi* tra Sofocle e Voltaire, nondimeno il Foscolo, come ho già notato, non conobbe il grande tragico inglese se non dopo il libro di Madama di Stäel: lo studio, quindi, dei drammi shakespeariani deve collocarsi pel Foscolo dopo il 1800. Nell'*Esame sulle accuse contro Vincenzo Monti* (1798) sono infatti portate a cielo le tragedie montiane, unicamente per quell'ideale patriottico e sociale che, secondo il Nostro, le informava, e per la diretta derivazione alfieriana. Soltanto molti anni dopo, nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana del primo centennio del secolo XIX*, il Foscolo scopre nel *Caio Gracco* « scene intere precisamente imitate da Shakespeare, le quali — soggiunge — gl'Italiani in suono di lode si compiacciono di chiamar assai naturali » (29).

Se però il Foscolo non si mostra in questo caso molto tenero della naturalezza shakespeariana, contro il Manzoni (il quale, sebbene antisegnano del romanticismo in Italia, propugnava nella tragedia la verità storica) e quella che egli chiamava « la nuova scuola drammatica », difese Shakespeare, e ai suoi lavori si appellò, per flagellarne e seguaci e imitatori.

È noto come dalla sua teoria letteraria del « vero per soggetto, dell'interessante per mezzo e dell'utile per iscopo » applicata alla tragedia, il Manzoni traesse la conseguenza che il « vero » non si deve attingere che alla storia certa e non alla tradizione: alla storia, che può meglio interessare i lettori moderni, e non alla storia antica di Grecia e di Roma (30). Ebbene, contro la nuova teoria manzoniana, seguita per quanto fu possibile nel *Carmagnola*, tuona il Foscolo. « Ma potete voi — egli scrive — preservare la verità storica, incorporandola alle alterazioni e alle finzioni necessarie alla scena? E senza alterazioni e finzioni, riescirete voi a far poesia?..... I caratteri di poeta storico, di antiquario e di critico letterario sono essenzialmente sì differenti fra loro, che un individuo, dotato di facoltà sì straordinarie da poterli riunire ed esercitare mirabilmente tutti alla lor volta, li guasterebbe tutti, se mai gli esercitasse tutti ad un tempo » (31). E cita, in proposito, il *Saul* e la *Mirra* dell'Alfieri, « che agitano la mente e le passioni » degli spettatori, imprimono « un terrore sublime istantaneamente, una profonda pietà », e rendono le tragedie « popolari insieme e invulnerabili a' sofismi de' critici », perchè i due personaggi « rimangono sempre grandi per gli spettatori ».

E dopo un esame sommario più delle idee informatrici che della tecnica delle due tragedie manzoniane, afferma che la nuova scuola, « con ciò che intende per tragedie

storiche, tende ad ampliare la sua giurisdizione e ad aggiungere ceppi all'immaginazione » (32). Cita come prova Shakespeare. « Il *Coriolano*, il *Giulio Cesare* e l'*Antonio e Cleopatra* cessano forse di essere drammi storici, perchè non sono tratti dalle vecchie cronache della Inghilterra? » (33) .....Nell'*Otello*, nell'*Amleto* e nel *Macbeth*, dove Shakespeare non si legava alla storia se non quanto bastava al suo intento, i caratteri sono sue invenzioni, e quindi più originali insieme, e più veri e più pieni, perchè vi contribuiva tutta l'umana natura » (34).

I tempi e le idee erano adunque mutati. Dalla rigorosa imitazione alfieriana, perfino esagerata nei difetti, il Foscolo si era piegato, meglio, era naturalmente passato, all'accettazione di più nuove, larghe e vitali teorie letterarie; e se nutriva pur sempre uno speciale culto pel suo primo grande modello, l'Alfieri, combatteva pure i corifei del romanticismo in Italia, per quelli che egli credeva inutili pudori, e non isdegnava di far sua, servendosene anche come arma di polemica, la teorica del dramma shakespeariano, emanante del resto più dal profondo individual sentimento di natura del grande tragico inglese, che dai gretti e convenzionali dogmi di scuola.

La *Ricciarda* infatti conserva le tre unità, i cinque soli personaggi, gli antefatti sottintesi od esposti per narrazione nel dialogo, l'ingresso del protagonista nell'atto secondo, il delitto ultimo terrificante sulla scena. All'infuori di questi

particolari tecnici, necessari sempre alla pratica della teoria alfieriana della tragedia, la natura e la vita, come erano portate dal soffio delle nuove idee, vi hanno larga parte.

Il soggetto non è più tratto degli eterni Greci e Romani: il Foscolo aveva in natura il modello de' suoi personaggi, e inventò un episodio passionale, del quale, volendo liberamente adombrare i suoi sentimenti patriottici e sociali, collocò lo svolgimento nel Medio Evo. « Una donna d'animo pellegrino gli stava innanzi frequente — scrive il Carrer — e i nobili sensi della *Ricciarda* non vogliamo credere altronde derivati che da questo vivente modello » [35]. Evidentemente il Carrer alludeva alla « Donna gentile », a Quirina Magiotti Mocenni, ma prendeva abbaglio. « Nel carattere di Ricciarda — scriveva il Foscolo a Sigismondo Trechi il 10 giugno 1813 — ho dipinta la fisionomia dell'anima di due persone, e ne ho fatta una sola: la Fulvietta conoscerà una delle due persone; l'altra nessuno, fuori di me, la conosce o la saprebbe conoscere; e anch'essa m'è lontana e infelicissima. L'amore di Guido è tal quale io l'avevo osservato nell'anima generosamente sdegnosa, e quasi feroce, ma nobilissima e altera, d'un mio povero amico, che non è più sulla terra..... » [36]. È oramai provato che si tratta di Maddalena Bignami e di Francesca Giovio. È noto come anche la Giovio amasse il Foscolo e come fosse costretta dal padre ad accettare invece la mano

del colonnello francese, barone Vautrè. Il « povero amico » è Benedetto Giovio: « Fulvietta » è la sorella del Trechi (37).

Da tali modelli naturali il Foscolo traeva adunque la diretta ispirazione; e la passione amorosa, svolta, pur sotto forme qualche volta enfatiche, con fine psicologia e profonda conoscenza del cuore umano, in tutta la sua pienezza, pervade la tragedia, rendendola densa di pensieri e di sentimenti, ricca di situazioni e di contrasti. È vero: alla rappresentazione diretta, nei primi due atti, è ancora sostituito il dialogo narrativo; ma quanto movimento, in compenso, quanta rapidità nei tre atti susseguenti! È l'azione, che agilmente si snoda e procede rapida e serrata: sono i fatti, che logicamente si succedono, e che pure alla sola lettura incatenano l'animo e l'attenzione del lettore.

Il carattere di Guelfo, dicono i critici antichi e moderni, è inverosimile nella sua ferocia e nella sua crudeltà. Bisogna convenire che siamo sempre nella grandezza e nella sublimità alfieriana, spinta al massimo grado: ma quanto dolce, però, e passionale e delicato il carattere di Ricciarda, che sembra, e non credo di esagerare, una diretta emanazione d'Ofelia.

C'è il delitto truce sulla scena, sì: è un'altra reminiscenza alfieriana: ma quanto nuovo e gentile il pensiero che sorregge Guido, pur ferito, a restare in vita, perchè di vivere gli ha raccomandato Ricciarda!

L'elemento lirico soggettivo prevale certamente anche

nella *Ricciarda;* ma più che nella espressione del sentimento interiore, determinante i personaggi all'azione, si esplica nelle invettive di Ricciarda, di Guido e di Averardo contro i guelfi principotti, dilaniatori dell'Italia. Queste invettive appaiono pur soverchiamente lunghe, spesso anche staccate, perchè si possano considerare connaturate col rimanente dell'azione tragica; ma esprimono il sentimento patriottico e sociale dell'autore. Si potrà deplorare che guastino la linea estetica dell'organismo tragico; ma bisogna convenire che rappresentano qualche cosa di nuovo.

Così nella sua terza ed ultima tragedia, Ugo Foscolo, pur non rinnegando i principii che lo avevano guidato nella composizione delle due precedenti, si afferma in molta parte seguace di quella nuova scuola, la quale, mentre operava una salutare rivoluzione letteraria in Italia, per tanti significati e per tante espressioni, armonizzava colle aspirazioni e colle tendenze del suo spirito.

Poichè il romanticismo, accompagnandosi con quel movimento neo-religioso che il De-Sanctis chiamò appunto neo-guelfismo, ritorna in parte al Cristianesimo, pur apparendo ne' suoi primordi una reazione anche contro il Cristianesimo. « E molte fra quelle anime nuove — scrive giustamente il Foà (38) — che ardevano di tutta la gioia e di tutto il dolore umano, che correvano il mondo scotendo come un fascio di spade i loro tragici desideri..... solo per questo si ponevano fuori del prin-

cipio religioso cristiano, il quale sembrò tenere sulle coscienze del Medio Evo, e su molte altre che vennero poi, quello stesso potere che tenne, in più periodi del passato classico: il predominio della ragione, per un più giusto equilibrio tra pensiero e sentimento. Il Foscolo appare nei primordi del romanticismo ed è fuori del Cristianesimo, benchè a tratti ne sia in lui il desiderio e il sentimento, concorrendo come fattori capitali a questa sua condizione d'ateismo la filosofia negativa del tempo anteriore e il suo culto per l'antichità. Ma la semplice ragione non può in lui operare per lo smodato eccesso delle energie sentimentali, onde egli, privo di due forze capitali: del principio religioso e di una fede illuminata, si dibatte in sè fieramente..... ».

La compagnia Fabbrichesi fece con la *Ricciarda* il giro di alcune città italiane. Il 10 novembre dello stesso anno 1813 la tragedia fu recitata a Brescia. Pochi giorni prima, e precisamente il 28 ottobre, il Foscolo scriveva a Camillo Ugoni un biglietto di presentazione pel Fabbrichesi, affinchè da questi potesse avere il manoscritto. « Mandate o recate l'annessa al signor Fabbrichesi e voi avrete per 22 ore — non più — la *Ricciarda;* e copiatevi la scena del giuramento, o qual altra volete, con obbligo, che io vi impongo santis-

ALESSANDRO MANZONI, giovane.

(Disegno di P. Ermini, incisione del Vendramini. — Da un esemplare esistente nella Biblioteca dei Fidecommessi in Vienna).

simo, di non lasciarvi uscire veruno di quei versi fuori di casa vostra ». E aggiungeva in proscritto: « Ascoltate attentissimo la *Ricciarda* e notate il giudizio del pubblico, per ragguagliarmene con imparzialissima e istorica precisione » (39).

La tragedia fu bensì applaudita, ma non suscitò grandi entusiasmi. La censura, prima di licenziarla per le scene, all'insaputa del Foscolo, che allora si trovava ancora a Firenze, aveva soppresso cento versi, che le sembravano contenere allusioni politiche.

Da una lettera all'Albany del 5 febbraio 1814 risulta che, colle medesime mutilazioni, la *Ricciarda* fu rappresentata anche a Parma. A Milano « si volea a ogni patto — scrive il Foscolo — seguire l'esempio e costringermi ad approvare o tollerare la politica mutilazione: negando io, si volle oppormi l'impresario come padrone della tragedia: m'acconciai con esso, rifacendolo in parte del guadagno che sperava dalla recita..... » Non solo: ma, in un articolo del *Giornale Italiano* del 21 dicembre 1813, scagionò presso il pubblico il Fabbrichesi della mancata rappresentazione (40).

Il Foscolo non potè naturalmente tollerare il rigorismo della censura; e, come appare dalla lettera al Conte Verri (41), « affettatamente » screditò la *Ricciarda*. « Ho ritirata, appena giunsi, la mia *Ricciarda* — scrive da Milano il 6 dicembre di quell'anno stesso alla « Donna gentile » —; non è paese, nè tempo da tragedie » (42).

Anche senza il consenso dell'autore, sembra però che

la tragedia sia stata recitata in varie altre città, tra le quali Padova, (sul copione pubblicato dal Fabris è il permesso della censura patavina), e Venezia. Alla famiglia (a Venezia) scriveva il Foscolo il 7 gennaio 1815: « Forse l'amore per me v'ha illuso, e la *Ricciarda* v'è forse sembrata più applaudita di quello che fu realmente. Crederò frattanto alle vostre notizie, perchè nessuno, da voi in fuori, mi ha finora scritto intorno alla recita ed all'esito ».

Nel 1820, a Londra, curata dallo stesso autore, che la corresse e la modificò in parte, uscì pei tipi di John Murray la prima splendida edizione della *Ricciarda*, dedicata, come è noto, a Lord Russel. A Venezia, nel dicembre del 1819, l'Aulico Dicastero di Polizia e di Censura aveva escluso la *Ricciarda* dalle stampe, poichè, secondo le motivazioni del Governo, poteva « all'avventura provocare lo spirito di partito ».

Il Pecchio, sull'ultima tragedia dell'amico Foscolo, scrive: « Se quella dell'*Ajace* fu una caduta, questa della *Ricciarda* fu un capitombolo..... Il soggetto si rassembra a quello già da lui trattato d'Atreo e Tieste, il che prova la povertà della sua fantasia..... Chi non vede che in Guido l'autore ritrasse di nuovo sè stesso? Certi poeti son peggio che certe donne civette, le quali stanno di continuo a vagheggiarsi dinnanzi allo specchio..... » (43).

Il maligno biografo è però costretto ad ammettere che « la verseggiatura della tragedia è bella, forse migliore di quella di Monti e di Alfieri, perchè evita l'arido dell'una e il troppo fiorito dell'altra » (44).

Il Carrer nota varie inverosimiglianze, ma afferma che nella *Ricciarda* « lucido è l'andamento dei fatti e gli spettatori possono averne subita e piena notizia. Sono essi tenuti in viva ansietà fino al termine, e questo non giunge incredibile dopo gli antecedenti. La tragedia insomma — conclude —, sebbene difettosa in alcune parti, è pur tale da potersi annoverare fra le notabili del teatro italiano » (45).

Notevole nell'*Antologia* del settembre 1821 un lungo, poderoso e ponderoso articolo, « Del fine, del soggetto della tragedia in generale e della *Ricciarda* in particolare » a firma di Y. che, secondo il Prunas, celerebbe il nome di Gino Capponi. Lo scrittore chiama la *Ricciarda* « pietosa, orribile ed elegantissima tragedia »: e continua « .....Mi sembra aver seguitato il sig. Ugo Foscolo nella *Ricciarda* l'opinione che debba la tragedia eccitare la compassione e il terrore. Nel che parmi esser egli meravigliosamente riuscito, sì per la composizione di tutta la favola, come per la disposizione delle sue parti; non meno che per la convenienza della elocuzione ai maneggiati sentimenti, animata sempre e dignitosa ».

Ma il giudizio sulla *Ricciarda*, che merita di essere in special modo notato, è quello di Giovita Scalvini, contenuto nel volume de' suoi scritti, raccolti dal Tommaseo (46).

Le relazioni del Foscolo collo Scalvini (47) cominciarono con una sconfinata ammirazione del giovane letterato bresciano per l'autore dei *Sepolcri*, e terminarono con un giudizio che, per l'opera, sia pure drammatica, di Ugo Foscolo, riesce assolutamente incomprensibile e ingiustificabile (48).

Ecco il giudizio sulla *Ricciarda*, scritto dopo la rappresentazione di Brescia: « Ho ascoltato attentamente la *Ricciarda* del Foscolo, e m'intesi più volte scorrere sotto la pelle il ribrezzo del terrore. Essa non deve essere una tragedia storica, ma di nuda invenzione, perchè pare che l'autore abbia cercato di raccogliere in essa i luoghi topici del terrore. Pare in certa guisa abbozzata sul *Don Garzia*, e che abbia tolta qualche situazione dal *Filippo*..... Checchè ne dica..... il Foscolo, egli non ha ingegno atto alla tragedia. I versi del signor Foscolo vengono direttamente dalla testa, ch'egli ha calda: chiaro vi si scorge lo studio e vi si vede palesemente l'arte. L'arte del dialogo qui non la trovi neppure per ombra. Gli attori di rado incalzano, fortemente e passionatamente ragionando; sono il più delle volte due arrabbiati, che, come Menalca e Dameta, sembrano gareggiare a chi dirà migliori versi. Ma dappertutto senti l'opera della testa e vedi sempre la testa, che va rintracciando quel che parlerebbe il cuore appassionato ».

Lo Scalvini, in questi periodi, si mostra semplice-

mente l'antesignano di tutti quei critici contemporanei e posteriori al Foscolo che, sull'autore dell'*Ajace*, si erano già formato la loro idea.... immutabile. Per essi il Foscolo resta sempre un seguace dell'Alfieri: lo provano col *Tieste* e lo riprovano coll'*Ajace*. È naturale che anche nella *Ricciarda* non cerchino, non scoprano e non additino che l'elemento alfieriano: degli altri nuovi coefficienti non tengono conto alcuno. Così lo Scalvini. Egli trova della *Ricciarda* i modelli alfieriani, e ne biasima il dialogo: ma è evidente il suo preconcetto, quando afferma che « gli attori di rado si incalzano, fortemente e poeticamente e passionatamente ragionando ». Oh no! Il terzo, quarto e quinto atto della *Ricciarda* hanno tutta la rapidità e il movimento passionale, qual può risultare da un ininterrotto succedersi di fatti, che i protagonisti, già commossi, trascina. Il grido del sentimento e della passione scoppia naturalmente dal cuore di questi personaggi, per il semplice motivo che la loro mente è completamente investita, commossa, arsa dalle fiamme di questo stesso sentimento e di questa stessa passione.

Il Mestica (49), pur giudicando la *Ricciarda* la migliore delle tragedie foscoliane, ripete la medesima canzone: ma l'arma evidentemente è spuntata, e l'effetto è nullo.

NOTE

(1) Chiarini, *Gli amori di U. F.*, cit.; pag. 328. Per Cornelia Martinetti, vedi anche E. Masi, *Studi e ritratti*. Bologna, Zanichelli. Pag. 367 e segg.

(2) *Lettere inedite di Luigia Stolberg contessa d'Albany a U. F.*, pub. di C. A. Traversi e D. Bianchini. Roma, Molino 1887. Pag. 8.

(3) Chiarini, op. cit. Cap. VIII.

(4) Il *Piano di Studi* fornisce molte prove di questi abbozzi preliminari.

(5) *Giornale storico della lett. it.*, XXXVI, 3, pag. 379. — Foscolo, *Lettere a Isabella Teotochi-Albrizzi*, cit.; pag. 90.

(6) *Lett. pubb.* dal Perosino.

(7) *Lett. in. a Sigismondo Trechi*, cit.; pag. 29.

(8) *Lett. in. di S. Pellico*, pub. da A. Avoli, cit.; pag. 18.

(9) *Id.* pag. 46-47. — *Lettere a Isabella Teotochi-Albrizzi*, pubblicate dal Chiarini. Roma, Dante Alighieri, 1902, pag. 90.

(10) *Epist. I.*

(11) *Id.* pag. 472. — *Nozze Passuello Carraroli.* Cinque lettere inedite, pubblicate da D. Carraroli. Verona, tip. Geyer.

(12) *Lett. a S. Trechi*, pag. 41.

(13) *Epist. I*, pag. 478.

(14) *Lett. in.*, pub. dal Perosino.

(15) *Epist. I*, pag. 482

(16) *Id.*, pag. 485. — Manzi, cit.; Fabris, id.

(17) *Lett.* pub. dal Perosino.

(18) *Epist. I*, pag. 487.

(19) *Id.*, pag. 492.

(20) *Id.*, pag. 505

(21) *Id.*, pag. 507.

(22) Questo manoscritto, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Bassano Veneto fu pubblicato per la prima volta, corredato di molte note e postille, da Luigi Fabris, nel fascicolo 3° del vol. 41 del « Giornale storico della letteratura italiana ».

(23) *Epist. I*, pag. 510.

(24) Non ho potuto mai comprendere come il Mestica (Op. cit. pag. CXCVIII) supponga che l'articolo del periodico bolognese sia stato scritto dal Foscolo stesso. Il Mestica non adduce alcuna prova in sostegno della sua asserzione. D'altronde in un poscritto ad una lettera indirizzata al Trechi degli ultimi di settembre (*Lett. in.* cit. pag. 45) il Foscolo assicura l'amico che « quanto al fatto, quel giornalista è più galantuono de' suoi confratelli e dice la verità schietta ». Eccettuato il fatto della rappresentazione, il Foscolo discordava adunque dall'articolista in qualche altro punto. Forse nei giudizi? Ma poteva questa qualsiasi divergenza d'opinioni aver luogo, se l'articolo, come suppone il Mestica, fosse stato opera dello stesso Foscolo?

(25) *Epist I*, pag. 510-11-12.

(26) G. Mazzoni, *L'Ottocento*. Milano, Vallardi. Pag. 184, 186.

(27) A Belloni, *Frammenti di critica letteraria*. Milano, Albrighi e Segati, 1903. Pag. 243.

(28) Mazzoni, op. cit

(29) Op. XI, pag. 264.

(30) Cfr. Finzi, *Il romanticismo italiano ed A. Manzoni*, Torino, Loescher, 1890.

(31) *Saggio* cit., pag. 296.

(32) *Id.*, pag. 314-15.

(33) *Id.*, pag. 315.

(34) *Id.*, pag. 319.

(35) Carrer, *Prose*, vol. II, Firenze, Le-Monnier, 1855, pag. 436.

(36) Lett. cit., pag. 35.

(37) Il Belloni, a pag. 242 de' suoi citati *Frammenti*, afferma che il Foscolo, in questa lettera al Trechi, dice di aver voluto nella *Ricciarda* riprodurre il carattere della sorella del Trechi (Fulvietta) e della Bignami. È un vecchio abbaglio, per ciò che riguarda la Trechi, già chiarito dall'Artusi e dal Gori. Se però, col Pavesio, si esclude anche la « Donna gentile » (Quirina Magiotti), e, col De Winckels e col Chiarini, Lucietta Battaglia, non resta che la giovinetta Giovio, indicata dal Mestica. La Bignami è ammessa da tutti. Ora, nel primo abbozzo di questo studio, (v. *Annuario 1903-04* della R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, pag. 93

io mi era modestamente schierato col De Winckels e col Chiarini. I loro argomenti mi parevano esaurienti; ma poi cominciai a dubitare. Mi sembrò anzitutto molto significante l'aneddoto che il Brambilla, nel suo volume *Foscoliana*, afferma di aver appreso dalla contessa Chiara Giovio De Szeth in Verzago. Il Foscolo, quando si era concluso il matrimonio di Cecchina col Vautré, disse ai fratelli di lei che, se prima l'avesse saputo, l'avrebbe rapita; e i fratelli risposero che anche in capo al mondo sarebbero andati per riprendergli la sorella. Ora *Guido* — nota giustamente il Viglione — accenna a *Ricciarda* di volerla rapire e così salvarla dalle vendette del padre (atto I, scena 3ª). Lo stesso Viglione ha poi pubblicato una lettera di Francesco Giovio alla « Donna gentile », nella quale narra della visita del Foscolo fatta alla famiglia Giovio, appena avuta notizia della morte di Benedetto. Il poeta « lagrimò dirottamente » e a Francesco andava dicendo « che nella *Ricciarda* copiò il carattere di Guido, e che aveva intenzione di pubblicare la tragedia, intitolandola al nome di quel..... caro defunto ». Se alla mente del poeta — osserva il Viglione — nel disegnare il carattere di Guido ricorreva l'immagine di Benedetto, come non doveva presentarsi, accanto alla figura del fratello, quello della sorella, il cui amore contrastato somiglia tanto a quello di Ricciarda?

E mi pare che il Viglione convalidi assai bene l'opinione del Mestica.

(38) Foà, *Ugo Foscolo*, cit., pag. 258.

(39) *Epist. III*, pag. 334.

(40) *Id. I*, pag. 569. - *Prose Politiche*, pag. 82 - *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXIII, 67-68, pag. 227.

(41) Cit. in *Prose politiche*, pag. 82.

(42) *Epist. I*, pag. 532.

(43) *Vita di U. F.*, pag. 126.

(44) Id., id.

(45) Carrer, *Vita* cit., CXII.

(46) Tommaseo, *Scritti di Giovita Scalvini*. Firenze, Le-Monnier, pag. 33. - Circa l'autore dell'articolo dell'*Antologia*, cfr. Paolo Prunas, *L'Antologia di Gian Pietro Vieusseux*. Roma-Milano, Albrigi e Segati, 1906; pag. 77 e 437.

(47) Giulio Zuccoli, *Giovita Scalvini e la sua critica*. Brescia, Apollonio, 1902.

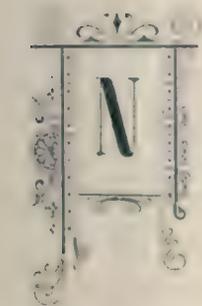
(48) Scrive infatti lo Scalvini: « Il signor Foscolo è dotato di molto ingegno, ma non ha un ingegno propriamente inventore. Egli ha molto buon gusto ed alto studio dei migliori: quindi si sostenta e modella le proprie su le bellezze degli altri. Ha osservato quel che più in altri piace: e se ne vale spesso in diverse guise » (*Scritti* cit.).

(49) Op. cit., vol. 2°.

CAPITOLO V

Abbozzi e frammenti

L' « Edipo » — Il « Timocrate » — « Bibli e Cauno » — Accenni vari.

Abbozzi e frammenti

L' « Edipo »

NELLA seconda parte del *Piano di studi*, ove il Foscolo dà l'elenco di tutto ciò che in prosa e in versi avèva ideato e scritto fino al 1796, sotto il titolo « Tragedie », troviamo accanto al *Tieste*: « *Edipo*, recitabile, ma non da stamparsi ». In seguito: « *Focione* (1) *I Gracchi*, tragedie meditate ».

Le due ultime rimasero nel pensiero del Foscolo: ma dell'*Edipo* abbiamo lo schema dei primi tre atti.

Dico lo schema, perchè l'intera tragedia, contrariamente a ciò che risulterebbe dal *Piano*, non fu, nè prima del 1796, nè dopo, mai compiuta. Il Foscolo scriveva infatti

a Cornelia Martinetti il 14 settembre 1812: « La mia povera *Ricciarda*..... mi aspetta..... E poi ho un altro povero cieco e due giovani innamorati infelici, a' quali ho fatto da un anno e più certa promessa di piangere, e di far versi, e cinque atti anche per essi » (2).

Trattavasi dell'*Edipo* e della *Bibli e Cauno* — i due giovani innamorati e infelici — e non del primo soltanto, come sembra credere il Viglione. Dell'*Edipo* il Foscolo aveva già scritto i cinque atti, che restavano pur tuttavia allo stato di « recitabili, non da stamparsi »: una nuova revisione dell'autore li avrebbe fatti degni della scena. L'aspettavano..... La promessa dei versi e dei cinque atti mi sembra invece riferirsi a *Bibli e Cauno*.

All'Albrizzi, 18 giugno 1813, annunciando che aveva spedita la *Ricciarda* a Milano, per la revisione, il Foscolo dichiarava: « Ora sto scrivendo un'altra tragedia più affettuosa e morale, santificata da certo orror sacro, semplicissima nell'azione, e da cui esce molto splendore poetico, perchè l'argomento non è italiano, nè de' secoli ferrei, come quello della *Ricciarda*: ma consolatevi, anche in questa c'entra l'amore; e contrastato, e delicatissimo e serve a raddolcire il terror tragico, e a terminare l'azione. Gli argomenti nazionali nostri sono ferro che bisogna sempre srugginire: può diventare acciaio brunito, a dir molto; ma non mai oro nè argento: lo stile ci può sfoggiar poco..... » (3). Se, come vogliono il Chiarini e il Viglione, questo passo si riferisce

all'*Edipo*, è giocoforza inferirne che il Foscolo distruggesse il suo tentativo giovanile e riprendesse *ab ovo* l'argomento.

Io però ne dubito; mi pare che anche qui si tratti del *Bibli e Cauno*.

Altro accenno, che si crede riferibile all'*Edipo*, è in una lettera da Bellosguardo a Sigismondo Trechi, in data del 10 giugno. « Or sono al terz'atto d'un'altra tragedia, men passionata forse; ma più affettuosa e più nobile della *Ricciarda*: e tu sei obbligato a questo terz'atto, s'io ti scrivo; mi s'è tanto incagliato sotto la penna, ch'io per disperazione lo voglio lasciar riposare per un paio di settimane, per vedere se l'inciampo deriva dall'aria, o dalla mia salute, o dalla mia balordaggine o dalla natura del soggetto » (4).

Ad ogni modo è certo che il Foscolo lasciò da parte il « recitabile » componimento giovanile, e meditò, e tracciò un nuovo organismo di tragedia.

La traccia dei tre atti dell'*Edipo* fu pubblicata per la prima volta da Camillo Antona-Traversi nel 1889 (Città di Castello, S. Lapi editore); il manoscritto si conserva alla « Labronica » di Livorno, dove passò assieme con gli altri autografi foscoliani, posseduti da Quirina Mocenni-Magiotti.

Da questa traccia, risulta una volta di più come il Foscolo soltanto attraverso l'Alfieri arrivasse ai Greci, lo studio dei quali, con coscienza e con profitto, intraprese soltanto mentre componeva l'*Ajace*.

Del meraviglioso poema eschiliano nessuna influenza trapela dallo schema dell'*Edipo*, rigidamente disposto secondo le norme alfieriane. La figura dell'eroe non assorge alla grande apoteosi del dolore e al sublime, universale significato come nella tragedia d'Eschilo. No: l'*Edipo* del Foscolo è un povero cieco, sempre tentennante e sempre irresoluto, continuamente imprecante e maledicente a' suoi due figli ed a Creonte, a cui riesce d'unico conforto e sollievo l'affetto e l'assistenza della figlia Antigone.

Lo schema però s'arresta allorchè Edipo, rifugiatosi nel tempio e respinto dal sacerdote, riesce colla fuga a ritornare al santo asilo e a chinarsi sulle urne delle Dee. Contrariamente quindi all'Antona-Traversi, io credo che un'idea veramente completa della tragedia, quale era nella mente dell'autore, non si possa in alcun modo avere (5).

Dall'abbozzo dei primi tre atti apparirebbe unicamente la convenzionale imitazione alfieriana per ciò che è forma organica, e un po' anche, mi pare, l'incompleta intuizione della mitica figura eschilea.

Il « Timocrate »

Il 16 maggio 1797 Ugo Foscolo, nella dedica ai Reggiani dell' « Oda » a Napoleone Bonaparte, dichiarava che quel componimento non era che il « prodromo d'una

cantica, intitolata la *Libertà italica*, che avrebbe consacrata a tutta l'*Italia*, « dopo compiuto il *Timocrate*, tragedia Repubblicana da rappresentarsi a Venezia, degna omai di ascoltare da lingue libere sensi di libertà » (6).

Dalla Società del Teatro Patriottico di Milano il Foscolo era stato pregato di scrivere « qualche tragedia di sensi patriottici » pel teatro stesso, allora ne' suoi primordi (7).

Il Foscolo rispondeva con una lettera in data dell'agosto 1798, nella quale prometteva alla Società che avrebbe mandato il *Timocrate*. Ma poi nè mandò, nè — a quanto pare — scrisse mai, una tragedia su questo soggetto.

La lettera del Foscolo, conservata nell'Archivio del Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, fu pubblicata per la prima volta da Raffaello Barbiera nella *Gazzetta Letteraria* di Torino del 6 dicembre 1884.

« Bibli e Cauno »

Il 7 giugno 1809 il Foscolo scriveva da Pavia all'amico Brunetti: « A metà incirca di giugno verrò per terminare il *Montecuccoli*, e finito appena, me ne andrò con Montevecchio a Como, in una casa sul lago, ove paghiamo sessanta lire al mese, mobiliata per noi e per domestici: ivi faremo la vita economica di Pavia, fuggiremo il chiasso, il caldo, le novità, e potremo attendere alla campagna ed ai libri » (8).

L'8 luglio 1809 annuncia a Isabella Teotochi-Albrizzi che pei tre mesi successivi andrà in campagna, presso il lago di Como, per finire un suo lavoro. « È una tragedia — aggiunge — lacrimevole nel soggetto, ma che ha bisogno di essere scritta col cuore, perchè non somministra incidenti nè colpi di scena; ma il mio cuore è caldo ancora, e batte — batte anzi troppo » (9).

Anche alla madre, il giorno prima della partenza, annunciava che andava a fuggire il caldo e « a finire una tragedia ».

Andò infatti; e il 9 agosto al Brunetti scriveva: « Com'io viva, non saprei dirtelo: passano i giorni interi senza che io lasci dietro a me nemmeno una rimembranza: e solo vo pensando alla tragedia..... » (10).

I biografi ci dicono che si tratta di un lavoro tragico su *Bibli e Cauno*, dal quale il Foscolo si era lasciato attrarre per le analogie di questo soggetto col *Tieste*. Il Brunetti afferma che il Foscolo non aveva scritto della *Bibli* che « alcuni versi del primo e del secondo atto; ma avvertito che il lor comune amico colonnello Gasparinetti stava trattando lo stesso soggetto, ne abbandonò il pensiero » (11).

Il Foscolo infatti lavorò, per qualche tempo, di lena. Il 16 settembre scriveva ancora al Brunetti: « Per sette o otto giorni ho lavorato sulla tragedia e, dopo di poco sforzo, un torpore di morte m'addormentò: nè mi sento ancora svegliato » (12).

Foscolo lasciò Como il 13 ottobre 1809, nè più alcun cenno della *Bibli e Cauno* appare da quell'epoca ne' suoi scritti (13).

Bibli, tragedia in cinque atti di Antonio Gasparinetti, mai rappresentata, fu edita in elegante edizione dalla tipografia di Gianbattista Sonzogno, in Milano, nel 1819. Nella prefazione l'autore avvisa il « cortese lettore » che egli scriveva « questa qualunquesiasi tragedia in que' tempi, ne' quali la poesia era il ristoro più dolce alle sue militari fatiche, e l'amico rifugio alle sue melanconiche immaginazioni ».

È un lavoro lacrimoso, calcato pedantescamente sulla falsariga altieriana, senza alcuna impronta di un pensiero originale; di una forma poetica, che dagli sdilinquimenti arcadici passa sovente alle gonfiature ossianesche e alla vuota sonorità della prima maniera del Monti.

Da Hottingen, il 3 aprile 1816, il Foscolo scriveva a Silvio Pellico, incaricandolo di mandargli alcuni libri, contenuti in una certa cassa, che si trovava ancora nel suo appartamento di Milano:..... « Fra la cassa e il coperchio v'è il ripostiglio (aperto per altro) nel quale ho posto due quinternetti scritti quasi a cifre, ma ne' quali v'è l'architettura d'una tragedia, che finirei se l'avessi; v'è anche l'idea e i caratteri di un'altra tragedia, italiana d'argomento, la quale vo' fare a ogni modo » (14).

Le congetture circa il soggetto di queste composizioni potrebbero naturalmente essere infinite.

È impossibile stabilire, nonchè un fatto, una sola ipotesi, su qualche solida base. Nulla sappiamo dal Pellico, nulla delle ultime lettere del Foscolo, scritte nelle amarezze dell'esilio e tra le angustie de' suoi ultimi, dolorosi anni di vita.

NOTE

(1) Non si sa perchè, il Mestica legge: *Issione!*

(2) *Epist.* I, pag. 436.

(3) *Lettere a Isabella Teotochi-Albrizzi*, cit.; pag. 99.

(4) *Lettere a Sigismondo Trechi*, cit.; pag. 36.

(5) Vedi la prefazione dell'opuscolo.

(6) v. C. A. Traversi, *Curiosità Foscoliane*, cit.: pag. 327-28.

(7) v. Raffaello Barbiera, *Arti e Amori*, Milano, Bortolotti, 1886: pag. 23.

(8) *Epist.* I, pag. 283.

(9) *Lett. a Is. T.-A.*, cit.; pag. 74.

(10) *Epist* I, pag. 294.

(11) Id. id., nota 1ª.

(12) Id. id., pag. 296.

(13) In due passi di lettere del Borgno e dell'Ugoni è ancora qualche accenno. Scriveva il Borgno — uno dei traduttori latini dei *Sepolcri* — al Foscolo, il 22 agosto di quell'anno: « So che fai per far disperare Bibli per Cance (*sic*) »; e il 14 dicembre: « Il prefetto Camassia ti disse in Milano che è poco contento del *Bibli* ». Ugoni a Foscolo, il 28 dicembre: « Ditemi: avete adunque abban-

donato la *Bibli* e scrivete il *Telamonio!* ». Cfr. *Il Baretti*, 1872, pag. 252, 277, 403. Ugoni si meravigliava, forse perchè sapeva del contratto per la *Bibli* fatto dal Foscolo col Fabbrichesi. È alla « Labronica » di Livorno). Ma il capocomico fu poi ricompensato coll'*Ajace*.

(14) *Epist.* I, pag. 312.

INDICE

A Guido Poma, che, con isquisito senso d'arte, curò la riproduzione fotografica delle tavole, vanno i ringraziamenti degli editori e dell'autore di questo volume.

ELENCO DELLE STRENNE
PUBBLICATE NEGLI ANNI PRECEDENTI

1874 - Stampe formato grande a colori rappresentante bimbi.

1881 - » » » » cani.

1886 - Milano vecchia — legato in pelle.

» » — legato in *brochure*.

1887 - Il Naviglio.

1891 - Le Quattro Stagioni - Prof. E. De Marchi.

1892 - Il Libro della Curiosità - (diversi).

1894 - I nostri figliuoli - Prof. E. De Marchi.

1895 - Gente e cose della montagna - Giuseppe Giacosa.

1896 - Voci di campanile - Sofia Bisi Albini.

1897 - I Rachitici nella Storia - Bianchi M.

1898 - Vecchie cadenze e nuove - Prof. E. De Marchi.

1899 - Santi ed Eroi - Teresita Friedmann Coduri.

1900 - Humour - Prof. A. Bellezza.

1901 - Lepida et Tristia - Prof. A. Panzini.

1902 - La gaia Vita - Prof. A. Avancini.

1903 - Milano durante il 1° Regno d'Italia - Dott. L. Corio.

1904 - Tutto per Lei - G. Borghetti.

1905 - La Strada del Campidoglio - Dott. L. Corio.

1906 - L'anima del Fanciullo - Teresita e Flora Oddone.